ЕВРОПЕЙСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

№ 1 (15), 2007

ФИЛОСОФСКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

ТОПОС

ФИЛОСОФСКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ **ЖУРНАЛ**

ТОПОС №1 (15), 2007

ISSN 1815-0047

Адрес редколлегии:
topos_2000@mail.ru

Информация о журнале размещена на сайте:
http://topos.ehu-international.org

Адрес редакции и издателя:
Европейский гуманитарный университет
Kražiu str. 25, LT-01108
Vilnius Lithuania
E-mail: office@ehu-international.org

Формат 70x100 $^1/_{16}$. Бумага офсетная. Печать офсетная.
Гарнитура «MyslNarrowC».
Усл. печ. л. 13,7. Тираж 299 экз.
Отпечатано: «Petro Ofsetas»
Žalgirio g. 90, LT-09303 Vilnius

СОДЕРЖАНИЕ

CONTENTS

ФИЛОСОФСКАЯ ЭСТЕТИКА СЕГОДНЯ

Илья Инишев*

Summary

This article touches upon the following question: what is the philosophical aesthetics today? Can it be still ranked among the contemporary philosophical and social disciplines? To answer this question, it is essential to clarify some key points of actual problems within the philosophical aesthetics. The main features of the contemporary aesthetics – such as its fragmented (it is possible to distinguish at least three separate subdisciplines within the aesthetics: artistics, callistics and aisthetics) and interdisciplinary character, peculiar conception of (sensitive) truth, non-semantic self-consciousness, ethical as well as social-theoretical implications – allow to position it not only as a trans-disciplinary theory, but also as a non-institutional intellectual practice.

Keywords: universality of aesthetic dimension, transdisciplinarity, non-institutionality, sensitivity, truth.

1. Между искусствоведением и *cultural studies*

Вопрос, который меня до некоторой степени интересует и который я хотел бы обсудить здесь в общих чертах, звучит следующим образом: подаёт ли философская эстетика признаки жизни, и если да, в чём именно они заключаются? При этом под философской эстетикой я понимаю, прежде всего, определённый род исследований, обладающих, по меньшей мере, собственным тематическим профилем, а не разбросанные по трудам современных философов эстетические «идеи». Кажется, что в такой ипостаси философская эстетика давно уже не существует. По всей видимости, она исчезла в пучине накатывающих одна за другой «волн теоретиков», спешащих осуществить новые междисциплинарные синтезы.[1] Стремительно теряющий свою актуальность вопрос о возможности новой философской эстетики и её месте в многообразии современных гуманитарно-научных дискурсов может вновь стать осмысленным, пожалуй, лишь в том случае, если удастся доказать существование основополагающих для эстетического опыта констант, делающих возможным, помимо прочего, многообразие исследовательских перспектив в рамках эстетической проблематики. Другими словами, всё зависит от того, удастся ли философской эстетике протиснуться между двумя полюсами современного эстетиче-

* Илья Инишев – доцент кафедры философии Европейского гуманитарного университета (г. Вильнюс).

ского дискурса, между искусствоведением и *cultural studies*, представляющими собой, с её точки зрения, Сциллу и Харибду для «полнокровного» эстетического «исследования».

Разумеется, отнюдь не очевидно, что подобные, доступные лишь для «философского исследования», константы вообще существуют и что на поверку они не окажутся тривиальными идеологическими конструктами или проекцией давно устаревших философских и эстетических взглядов. Но следует допустить и обратное, а именно то, что, возможно, рассмотрение искусства в качестве «сложного социального текста» оставляет нас наедине с чем-то таким, что имеет к искусству только косвенное отношение. В этом опять же не было бы ничего негативного, если бы искусство – и вообще «эстетическое» – не играло столь существенной роли в жизни каждого индивида.

2. Фрагментированная дисциплина

Сегодня уже не вполне правильно говорить о философской «эстетике». За последние два десятилетия эта дисциплина претерпела серьёзные трансформации, нашедшие своё отражение в изменении её первоначального именования. Многие из современных исследователей настаивают на необходимости выбора более адекватного именования этой дисциплины или, более того, подобно Вольфгангу Вельшу, отстаивают «трансдисциплинарный» характер современной эстетики, утверждая эстетическое в качестве универсального измерения всего нашего опыта. Тот же Вельш полагает, что для традиционной эстетики от Канта до Адорно – ввиду тематической ориентации на искусство – более подходящим обозначением будет «артистика». Он дифференцирует некогда единую дисциплину «эстетика», различая три основные «формации»: артистику, каллистику и аистетику.[2] Традиционная философская эстетика распадается, с его точки зрения, на три относительно самостоятельных «подраздела»: философию искусства, теорию прекрасного и универсальное учение о восприятии. В роли общего знаменателя этих трёх субдисциплин выступает диагностированная Вельшем «глобальная эстетизация», под которой он понимает социально-культурную и интеллектуальную констелляцию современности. Основополагающая для современности эстетизация подразумевает приоритет эстетических ориентиров и норм в формировании и восприятии мира. Она простирается от эстетизации личности и генных технологий до эстетизации экологии и экономики. Однако *styling* и «тотальное приукрашивание» становятся основополагающими принципами не только разнообразных дисциплин и сфер повседневности, но и эпистемологии. Вопросы познания и истины также оказываются в зависимости от явных и неявных эстетических ориентиров и постулатов. Вследствие этого шага Вельш выходит за пределы социологических и культурно-критических описаний феномена эстетизации и затрагивает его философско-антропологические и социально-психологические основания. Тем самым он достигает подлинной универсальности, распространяя власть эстетического не

только на сферы внутреннего и внешнего мира, но и на области темпорального и вневременного. К числу «специфических полей эстетики за пределами эстетики» Вельш относит следующие тематические комплексы: дереализацию реальности, реконфигурацию чувственности (aisthesis) и пересмотр соотношения привычных форм опыта.[3] Опосредованность нашего отношения к миру «средствами массовой информации» хотя и признаётся им как важнейший фактор, существенно повлиявший на саму нашу способность к восприятию, тем не менее, он не склонен его переоценивать, не говоря уже о том, чтобы его гипертрофировать или даже демонизировать, подобно тому как это зачастую происходит в «культурных исследованиях». Вельш стремится по возможности избегать разного рода схематизаций и преувеличений, привлекая разнообразный фактографический материал. Например, глобальная эстетизация и медиатизация нашего опыта мира не только нивелирует различие между «подлинной» и «виртуальной» реальностью, но и обостряет нашу чувственность, стимулируя нас к противодействию тотальной дереализации, диагностированной многими исследователями и публицистами.

Провозглашая «эстетический поворот» в современном мышлении, Вельш опирается главным образом на социологические наблюдения, имеющие вместе с тем антропологические и психологические следствия и импликации. В этом отношении философская эстетика Вельша восходит к социально-антропологическому проекту Вальтера Беньямина, на которого как на своего предшественника ссылаются и *cultural studies*. Идея «эстетического поворота», истоки которого Вельш отыскивает в философии Канта, конципирована им таким образом, чтобы она могла охватить собой самые разные аспекты констатируемых им трансформаций. Этого Вельш добивается посредством утверждения наличия «фамильного сходства» (Витгенштейн) между разнообразными – на первый взгляд зачастую даже дивергентными – понятиями «эстетического». «Впрочем, –как пишет Вельш, – многозначность выражения "эстетический" представляет собой скорее индекс продуктивности самого предмета, нежели признак непригодности термина».[4] Для Вельша многообразие различных форм эстетического – от специфической сферы искусства до универсальной сферы чувственного восприятия – служит основанием для формулирования идеи новой, «трансдисциплинарной», эстетики, включающей в себя релевантные «наработки из сфер философии, социологии, истории искусства, психологии, антропологии, неврологии и т. д.»[5].

При всей утопичности подобная идея кажется вполне консистентной и эмпирически обоснованной по сравнению с идеей междисциплинарных визуальных исследований, претендующих на парадигматический статус в социальных и гуманитарных науках. «Визуальный поворот», очевидно, возможен лишь как «подраздел» «эстетического поворота». По меньше мере, генетическая и структурная связь искусства и эстетической сферы с восприятием, *aisthesis*, гарантирует философской эстетике специфическое предметное поле, которое невозможно исследовать, опираясь исключительно на идею социальной

обусловленности эстетического, и которое поэтому остаётся недоступным для социологически ориентированных «культурных и визуальных исследований». Характеристика объектов эстетической сферы как «сложных социальных текстов» бьёт мимо цели, поскольку не заключает в себе ничего, что было бы для них специфично и что отличало бы их от безбрежного моря других, не эстетических, однако социальных объектов и текстов.[6]

Таким образом, возвращение к изначальному пониманию «эстетического» (греч. *aisthesis* – «чувственное восприятие»), представленному в эстетике Александра Баумгартена, составляет ещё одну базовую черту современной философской эстетики. Другими словами, речь идёт о её антисемиотической, или антигерменевтической, направленности.

3. «Against interpretation»

По эту сторону вопроса о «социальных условиях возможности» произведения искусства (Бурдье) находится вопрос о специфических условиях и эффектах его «эстетической» данности. Этот второй вопрос не следует рассматривать как субститут первого или как необязательное дополнение к нему. Эти два вопроса, соответственно, две лежащие в их основании исследовательские стратегии могут быть смешаны или приведены к столкновению только в том случае, если в вопросах эстетики перспектива эстетического «производства» явным или неявным образом будет преобладать над перспективой эстетического «восприятия». Однако вполне очевидно, что для сферы искусства и эстетической сферы вообще конститутивной оказывается именно перспектива «воспринимающего». В этой перспективе «располагаются» как художественное производство, так и разнообразные формы «потребления» эстетических объектов и обращения с ними – в том числе и разного рода научно-критические и интерпретативные подходы к эстетической сфере. Если искусство и способно служить агентом идеологий и мировоззрений и если оно не в силах уклониться от роли репрезентанта социальных противоречий и дискурсов власти, это, тем не менее, не ведёт с необходимостью к функционализации искусства и эстетической сферы. Необходимо, по меньшей мере, поставить вопрос о внутренне присущих эстетической сфере чертах, допускающих или даже способствующих такой функционализации. Но более важный вопрос заключается в том, не преображают ли эстетические формы социального и политического воздействия это последнее в такой степени, что требуются иные способы исследования, которые уже не рассматривают эстетическую сферу извне – исключительно как часть «социальной действительности». Социологизирующей «стилизации» область эстетического противится уже в силу очевидных предпосылок её «существования», обусловливающих как донаучные, так и научные способы *доступа* к ней. К числу основных аргументов, приводимых в пользу необходимости существования философской эстетики, относится тезис о специфической структуре и даже специфической *то-*

пике эстетического восприятия, вне которого эстетические объекты вообще и произведения искусства в частности не «встречаются». Соотнесённость с «перцепцией», соответственно, с «эстетическим опытом» – необходимая предпосылка любого эстетического дискурса. Это обстоятельство налагает очевидные ограничения на любые формы интерпретативной работы в эстетической сфере, тем более – на широко распространённые ныне попытки интегрировать понятийную интерпретацию (концептуализацию) в сами эстетические объекты, соответственно, в эстетические *«переживания»*.

Для социологически настроенного уха слово «переживание» звучит архаично, наивно и поэтому раздражающе. Однако, как это ни странно, оно вновь и вновь возвращается в философско-эстетический дискурс. В последний раз и в достаточно широких масштабах это произошло в эстетически-постметафизическом, или антигерменевтическом, проекте Ханса Ульриха Гумбрехта. Солидаризируясь с известным манифестом Сьюзен Сонтаг (*Против интерпретации*) и радикализируя его тезисы, Гумбрехт предлагает различать два (идеальных) типа культуры: «meaning culture» и «presence culture». «Смысловая культура» основывается на принципе интерпретации, постулирующей необходимость проникновения за пределы материальных поверхностей к смысловому ядру. «Культура присутствия» сосредоточивается как раз на чувственной поверхности вещей и событий, или, по выражению Гумбрехта, на «моментах интенсивности», заключающихся в «ощущении согласия с вещами этого мира»[7]. Выражение «согласие» (sync) в трактовке Гумбрехта отсылает не столько «к соответствию идеальной космологии», сколько «к ситуации, которая весьма характерна для нашей современной культуры, то есть к ощущению того, что на одно мгновение восстановилось то, чем "вещи этого мира" должны быть»[8]. Эти мгновения, репрезентируемые наиболее полно эстетическим опытом, составляют то, что Гумбрехт называет «эпифанией». Функция «переживания вещей мира в их до-понятийной вещности» (которое, согласно Гумбрехту, «больше чем Wahrnehmen и меньше чем Erfahren») при этом состоит в том, чтобы «реактивировать ощущение материальности и пространственного измерения нашего опыта»[9]. Очевидно, что это «ощущение» играет важную роль в жизни каждого индивида. Его не способен абсорбировать никакой критицизм. Будучи индивидуалистически центрированным и случайным, оно недоступно концептуализации. Посредством понятий его можно лишь обозначить, но не выразить.[10] К тому же «выражение» и «концептуализация» относятся к другому типу культуры, заключающему в себе собственные ограничения и перспективы.

Таким образом, несмотря на непрекращающиеся и не всегда полностью безуспешные попытки «ассимиляции», эстетическая сфера по-прежнему остаётся автономной, но автономной не по отношению к социальным взаимосвязям, а по отношению к семиотической интервенции в её холистическую и нереляционную структуру.[11] Эстетические объекты вообще и произведения искусства в частности *являются* тем, что они *значат*.

Гернот Бёме объясняет эту специфику эстетической *сферы*, отождествляя эстетику с «всеобщей теорией восприятия», рассматривающей свой предмет как процесс постоянно возобновляющейся дифференциации и воспроизводства феноменов атмосферы.[12] Холизм атмосферы, заключающей в себе неразрывное единство «воспринимающего» и «воспринимаемого», образует отправной пункт и постоянный фон любых – как рефлексивных, так и дотеоретических – усилий, направленных на достижение ориентации в мире. Атмосферу же, как известно, можно «объективно» воспринять, лишь её почувствовав. Несенсуалистический характер ощущения атмосферы и атмосферного заключает в себе специфическую рациональность, которую, как я полагаю, можно назвать сенситивной.

4. Сенситивная рациональность

На первый взгляд выражение «сенситивная рациональность» кажется оксюмороном. Однако, предлагая его, я не в последнюю очередь ориентируюсь на многозначность латинского *sentire* (от которого образовано причастие *sensum*), семантика которого охватывает как акты ощущения и восприятия, так и акты мышления и суждения. Однако специфика эстетической, или сенситивной, рациональности вовсе не в том, что она (всё ещё) содержит в себе – пусть и в рудиментарной форме – дискурсивную рациональность. В этом случае она, очевидно, не представляла бы собой отдельного типа рациональности, а была бы лишь низшей ступенью «подлинной» рациональности. Речь здесь, скорее, о том, что мышление, соответственно, рациональность – это всегда нечто большее, нежели одни только рефлексия и дискурс. Возможно даже, напротив, присутствие в мышлении сенситивных/эстетических импликаций следует рассматривать как признак его рациональности и полноты. При этом сочетание сенситивности и полноты, с одной стороны, и сенситивности и рациональности, с другой, кажется, как минимум, странным. Чтобы смягчить это впечатление, я приведу несколько примеров в подтверждение неизбежности таких сочетаний.

Как известно, литературная форма крайне важна для дискурсивного содержания, особенно в области гуманитарных и социальных наук. Не в последнюю очередь это связано с когнитивным статусом риторики в этих науках. «Научный» характер гуманитарного и социально-теоретического дискурса обеспечивается не только и не столько истинностью его пропозиционального содержания, сколько убедительностью высказывания как такового. Речь при этом идёт о *стандартных* эпистемологических предпосылках, а не об исключительных случаях намеренного применения суггестии. Риторически-эстетические импликации гуманитарного и социально-научного дискурса проявляются уже в семантической плоскости. Эти импликации отражают характерное для литературной речи (а литературность является существенной чертой гуманитарного дискурса) трансцендирование смысла, коррелятивное холизму языка, его переплетению с

социальными практиками и понятностью мира. «Эстетичность» здесь выступает в роли признака *смысловой* завершённости речи, предполагающей, как это ни парадоксально, сконфигурированную, соответственно, предначертанную открытость, сходную с той, что знакома нам по «открытости» заключённых в рамку образов.

В пандан к этой горизонтальной, экстенсивной, или, наконец, *эстетической* сенситивности следует упомянуть вертикальную, интенсивную, или, наконец, *аффективную* сенситивность, также имеющую с моей точки зрения отношение к рациональности. Рациональность «аффективной сенситивности» состоит в том, что аффицированность «субъекта» представляет собой непревзойденную степень «тесноты» и «убедительности» контакта с миром. Субъективность, изменчивость и контингентность этой формы контакта коррелируют с её достоверностью и, в этом отношении, истинностью. Вопреки широко распространённому мнению аффективность не тождественна субъективности. Напротив, она отличается медиальностью и представляет собой конвергенцию (субъективного) времени и (объективного) пространства. Сенситивность, или восприимчивость, следует рассматривать не столько как элементарный уровень или дорациональную ступень опыта, сколько как финальный элемент и фон процесса рационализации, соответственно, образования. Примером здесь может служить фигура музыканта-исполнителя классической музыки, обучение которого заключается не только в выработке технических навыков, но и в развитии сенситивности, содержащей в себе собственный рациональный масштаб и выходящей за узкие рамки музыкальной сферы. Другими словами, эта сенситивность оказывает решающее влияние не только на профессиональное, но и на экзистенциально-практическое самосознание музыканта. В связи с этой идеей сенситивной рациональности, пожалуй, более подходящим словом было бы не «рациональность», а «умность». Немного нелепое, оно, тем не менее, обладает желательной ёмкостью, сочетая в себе теоретическое и практическое, индивидуальное и всеобщее.

Упомяну ещё две — воплощенные в соответствующих теориях — линии тематизации эстетической рациональности, соответственно, эстетической истины. Одна из них представлена концепцией «эпистемологической эстетизации» всё того же Вольфганга Вельша, другая — «эстетикой явления» Мартина Зееля[13]. Концепция Вельша выстраивается посредством макроскопической оптики социологических наблюдений. Эпистемологическая эстетизация подразумевает в теории Вельша «принципиальную эстетизацию знания, истины и действительности»[14]. «Эстетизация» означает здесь *привнесение* эстетических масштабов и критериев в когнитивную деятельность. Зеель работает в микроскопической плоскости анализа индивидуального опыта, развивая эстетику как теорию восприятия, утверждающую онтологическую автономию и эпистемологическую ценность моментального опыта чувственно являющихся качеств вещей. «Явление», с точки зрения Зееля, представляет собой моментальное и симультанное восприятие качеств объекта в эстетической установке, по-

зволяющей воспринимающему субъекту не только открывать новые свойства вещей, недоступные в «пропозициональной установке», но и ощущать чувственную полноту и (связанную с конечностью) интенсивность человеческой жизни, которые, как известно, относятся к числу её наиважнейших черт. Таким образом, эстетический опыт, как его тематизирует современная философская эстетика, заключает в себе и *этическое* измерение.

5. Эстетика этики

Взаимосвязь эстетического и этического измерений нашего опыта, для которой Вельш изобрел слово «эст/этика», заявляет о себе различными способами и в различных масштабах.[15] Принятие во внимание эстетического фактора индивидуализирует этику, в значительной степени нейтрализуя транссубъективизм и, как следствие, ригоризм и даже жестокость этики долга. Не остаётся незатронутой этой эстетической трансформацией и этика ответственности, которую можно было бы назвать этикой сосуществования и которая также обладает по сути «неэтичными», репрессивными чертами. Признание и уважение собственной чувствительности во всём спектре с неизбежностью ведёт к уяснению непрозрачности другой личности, неясности и нестабильности её поведенческих мотивов и схем самоинтерпретации и, следовательно, к уяснению необходимости ограничить этические притязания установки ответственности. Учитывать всё это, возможно, значит поступать не только этично, но и ответственно. Как это ни парадоксально, этика ответственности представляет собой *сочетание* двух (в равной степени безответственных) поведенческих крайностей, которые лишают её надежды однажды превратиться в универсальную этическую позицию. Я имею в виду узколобый индивидуализм и равнодушный к чаяниям личности и поэтому «бесчувственный», т. е. по сути своей неэстетичный, коллективизм.[16]

То, что «эстетизирующая» этика не тождественна апологии эгоизма и гедонизма, находит подтверждение в *социально*-философской релевантности эстетического опыта и эстетических компонентов нашего самосознания.

6. Эстетическое измерение социальной теории

Сравнительно недавно об этой релевантности напомнил Ханс Йоас в своём социально-философском труде *Креативность действия*. Заполняя лакуну в таблице форм социального действия, предложенной Хабермасом, Йоас внёс в пустовавшую графу «некоммуникативное социальное действие» (наряду с религиозным опытом и детскими играми) эстетический опыт. Однако значение эстетического опыта для его социально-теоретической концепции простирается значительно дальше восполнения таксономических пустот теории коммуникативного действия. Йоас сомневается в обоснованности категорического различения инструментального и коммуникативного действия и, как

следствие, в обоснованности необходимости сочетания перформативной установки герменевтики с объективирующим подходом теории социальных систем. Ни одно человеческое действие, с точки зрения Йоаса, не может быть описано лишь в категориях цели и средства. Контекстуальность и ситуативность человеческого поведения, его обусловленность «нетелеологической интенциональностью» «телесных схем» ведут, с одной стороны, к утверждению двусторонней динамики в рамках взаимосвязи цель/средство, с другой стороны, к постулированию творческого характера любого, в том числе инструментального, действия. При этом эстетический опыт в концепции Йоаса не только иллюстрирует этот тезис, но и выступает в роли парадигмы универсальной креативности действия. Опираясь на эстетическую концепцию Дьюи, Йоас утверждает «завершённость», «пронизанность смыслом» и «ситуативную креативность» в качестве универсальных черт любого, не только специфически эстетического, опыта.[17]

Вместе с тем эстетическое измерение имеет не только проблематика социального действия (интеракции), но и проблематика социального порядка (интеграции). Интегративный потенциал эстетического опыта заключаются не только и не столько в том, что эстетическое измерение образует своего рода нижний слой социальной интеграции, сколько в его функции постоянного фона и финального элемента любого социального взаимодействия. Транссубъективный, эмоциональный, сенситивно-рациональный характер эстетически опосредованной коммуникации способствует учреждению более прочных социальных связей, нежели те, которые достижимы посредством дискурсивной практики «коммуникативного действия».

Эстетическое измерение следует рассматривать в социально-теоретической перспективе как точку пересечения индивидуального и социального, как пункт конвергенции процессов идентификации и интеграции.

7. Эстетический опыт как парадигма гуманитарных наук

Если рассматривать философскую эстетику в качестве возможной *исследовательской* парадигмы современных гуманитарных и социальных *наук*, то вполне очевидно, что в этом случае ей не остается ничего другого, как влиться в длинный ряд разношерстных и разновеликих научных программ, провозглашающих одна за другой всё более крутые и экзотические «повороты»: от прагматического до визуального. С этой точки зрения философская эстетика остается «параллельной» другим «гиперболизированным» дисциплинам. Однако, как мне представляется, она образует по отношению к ним «перпендикуляр» в качестве возможной парадигмы *институционального* самосознания современных гуманитарных и социальных *исследований*. Статус и функция эстетического опыта в донаучной и научной сфере, а также в приватной и общественной жизни позволяют говорить не только о трансдисциплинарности, но и о внеинституциональности эстетически инспирированного и фундированного гуманитарного

знания, которое следует рассматривать скорее как экзистенциально ангажированную интеллектуальную *практику* индивида.[18]

Примечания

1 Здесь и далее при упоминании культурных/визуальных исследований я ссылаюсь на программную лекцию А. Р. Усмановой «Визуальные исследования как исследовательская парадигма».

2 Welsch W. *Ästhetische Grundzüge im gegnwärtigen Denken* // Welsch W. *Grenzgänge der Ästhetik*. Stuttgart: Reclam, 1996. S. 65–66.

3 В частности, Вельш констатирует наличие тенденции к вытеснению на периферию современной культуры зрительного восприятия (прежде безраздельно в ней доминировавшего) слухом, за которым он признает и наличие демократического потенциала, связанного с внутренне присущей слуху интерсубъективностью. См. на эту тему: Welsch W. *Auf dem Weg zu einer Kultur des Hörens?* // Welsch W. *Grenzgänge der Ästhetik.* Stuttgart: Reclam, 1996. S. 231–258.

4 Welsch W. *Ästhetik ausserhalb der Ästhetik* // Welsch W. *Grenzgänge der Ästhetik...*

5 Ibid. S. 175–176.

6 При всей очевидной правомерности и актуальности социологического взгляда на искусство и эстетический опыт остаётся вопрос о том, в силу каких «внутренних» особенностей «эстетическое поле» способно выступить в роли одной из основных сфер политической борьбы. Речь идёт вовсе не о противоположности эссенциалистски-философского и социологически-исторического подходов, а о двух различных тематических областях, требующих адекватных подходов.

7 Gumbrecht H. U. *Production of Presence. What Meaning cannot convey.* Stanford: Stanford University Press, 2004. P. 117.

8 Ibid.

9 Ibid. P. 118.

10 См. четвёртый раздел в книге *Production of Presence*, где Гумбрехт разъясняет значение деиксиса для эстетически инспирированной педагогики.

11 О вкладе эстетической сферы в формирование и осмысление самой этой действительности речь пойдёт ниже. Однако уже теперь можно заметить, что разного рода фундирование «эстетического» в «социальном» – лишь один из возможных способов тематизации их отношения. Возможен по меньшей мере ещё один, а именно: идея имманентного представительства «социального» в «эстетическом», которая приводит к необходимости смены перспективы, к необходимости взглянуть на «социальное» сквозь призму «эстетического».

12 Böhme G. *Aisthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungstheorie*. München: Wilhelm Fink, 2001.

13 Seel M. *Ästhetik des Erscheinens.* Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2004.

14 Welsch W. *Grenzgänge der Ästhetik*. Stuttgart: Reclam, 1996. S. 52–53.

15 На сегодняшний день существует множество взглядов на соотношение этики и эстетики вплоть до утверждения существования между ними отношения «симметрично непостижимого различия». Такой тезис выдвигает, в частности, Карл Хайнц Борер, исходящий из сущностной «моментальности» эстетического опыта. См.: Bohrer K. H. *Die Grenzen des Ästhetischen.* München: Carl Hanser, 1998. S. 170.

16 Аналогичный взгляд на существо этических импликаций ответственности за другого разделяет Ханс-Мартин Шёнхерр-Манн в своем наброске «этики встречи»: «Если я беру на себя ответственность за другого, то, по всей вероятности, я что-то требую от него, по меньшей мере, столь часто, сколь

часто эта ответственность оказывается желательной. Ответственность таит в себе синдром спасателя, коль скоро она стремится предписывать другому, как он должен жить, пусть даже в форме родительского попечения. Если мы хотим встретить другого, тогда мы не должны ни изменять, ни подготавливать, ни обусловливать, ни опекать его или её жизнь. Мы тогда хотим об этой жизни слышать, наблюдать её, ощущать и оставляем её такой, какова она есть» (Schönherr-Mann H.-M. *Das Mosaik des Verstehens. Skizzen zu einer negativen Hermeneutik.* München: Edition Fatal, 2001. S. 12).

17 «Любому практическому действию может быть присуще эстетическое качество завершённости. "Завершённость", в свою очередь, означает не формальное свойство, а всеобъемлющую нагруженность значением любого отдельного действия для того, кто его выполняет. Одна и та же деятельность, например приготовление пищи, может испытываться как бессмысленное тягло и как осмысленный вклад в совместную жизнь» (Joas H. *Kreativität des Handelns.* Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1992. S. 206).

18 Как мне представляется, именно так понимает функцию эстетического опыта в (возможной) институциональной трансформации гуманитарного знания Х. У. Гумбрехт. См. его проект эстетически инспирированной «историографии» и «педагогики» в 4-й части антигерменевтического манифеста (Gumbrecht H. U. Op. cit. P. 91–132).

ВЕЩЬ В ИСКУССТВЕ ПОСТМОДЕРНИЗМА: ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКАЯ ПЕРСПЕКТИВА

Томас Качераускас*

Summary

This article is dedicated to the status of things in the post-modern art from phenomenological point of view. The author states that the thing arises in a cultural and existential environment. On the other hand, the existence is created while we understand continually our living totality which includes both the future and the past. According to the author, cultural objects take part in this creation while they extend the existential horizon. It is supposed that to be involved into the existential project means to be real. The negative tendencies of globalization are connected with the cultural objects which are not involved into our existential totality.

Keywords: thing, post-modern art, existential project, cultural environment.

Разрабатывая феноменологический метод, Гуссерль призывает вернуться к «самим вещам». Что значат здесь *вещи*? Хайдеггер, в свою очередь, говорит о подручности (*Zuhandenheit*) вещей, а в своей философской поэтике концентрирует внимание на окружающих человека вещах. «Натуральные вещи» используются и в искусстве постмодернизма, где они включены в художественную целостность коллажей, инсталляций или перформансов. Как связана эта практика постмодернизма конца XX века с теоретической установкой феноменологии начала XX века? Может ли последняя послужить толкованию искусства постмодернизма, то есть может ли это стать вехой в феноменологии искусства? Чем отличается феноменология искусства от эстетики или просто от философии искусства? Каков художественный критерий феноменологии искусства? В статье я попытаюсь найти ответы на эти и другие вопросы.

«Возвращение к вещам» в феноменологии

В своих лекциях *Идея феноменологии* (1986) Гуссерль говорит о различных данных, которые открыты нашему интенциональному сознанию: данность мышления (*cogitatio*), живущая в новом воспоминании дальше, данность единства явлений в феноменальном течении, данность «внешнего» понимания вещей, различные фантазии и формы воспоминания, а также другие

* Томас Качераускас – профессор кафедры философии и политологии Вильнюсского технического университета им. Гедиминаса (Литва), e-mail: tomas@hi.vtu.lt.

представления.[1] В качестве феноменов здесь уживаются вещи внешнего мира, наши представления, воспоминания и идеи. Все они одинаково подлинны, поскольку это явления, появляющиеся в нашем сознании. Одновременно они – объекты мышления, действующие друг на друга в едином потоке понимания, который постоянно обновляется как единство явлений и сознания, объектов мышления и самого мышления. Эти человеческие феномены составляют телеологическое целое как подвижную целостность человеческого мира. Она меняется в зависимости от выдвинутых нами целей и от нашего всякий раз нового понимания окружающего мира, осуществляющегося на фоне этих целей. Поэтому Гуссерль называет эту связь между явлениями телеологической.[2] Эта связь, как единство мышления и его объекта, создаёт возможность понимания. Мало того, вещи сами конституируют вещественность (*Gegenständlichkeit*).[3] Иначе говоря, став явлениями нашего сознания, т. е. найдя место в нашем едином мире из целей, идей и образов, вещи тут же становятся реальными. Завоевание места в мире явлений, где они находятся рядом с нашими воспоминаниями, позволяет вещам стать феноменами целостности нашей жизни, где они, находясь как её части, приобретают голос, иначе говоря, направляют наш проект в ту или иную сторону. Наш экзистенциальный проект должен быть постоянно направлен, а герменевтическая целостность жизни – постоянно образовываться заново. Тут вещи и указывают путь, т. к. всякий раз переносят наш проект и гарантируют гармонию мира понимания, потому что они являются частями герменевтической целостности. Их голоса выделяются в нашей незаконченной симфонии, не разрушая её целостности. Поэтому единство явлений здесь – живая, подвижная, постоянно меняющаяся гармония голосов. Действительность – это целостность вещей как явлений, т. е. как частей нашей жизненной целостности. Ввиду того что мы всегда конституируем эту действительность как новую герменевтическую целостность наших стремлений и оценок, вещи, направляющие наш взгляд вдаль, помогают её осуществить. Гуссерль это называет конституцией. В этом смысле конституция двойная: как действительности (целостности), так и вещей (частей). Целостность и её части участвуют в двусторонней конституции, где, в конце концов, мы конституируем себя. В стремлении закончить симфонию, т. е. приближаясь к смерти и сокращая время нашего существования, мы и создаём себя, всякий раз придавая новую форму своему экзистенциальному проекту. Здесь следует заметить, что время экзистенции не совпадает с экзистенциальным временем: если первое сокращается, то второе может растянуться до бесконечности. Момент смерти, охвативший всю жизнь, может длиться дольше всех прожитых лет.

Гуссерль в *Картезианских медитациях* говорит о восприятии подручной нам вещи – дома. Этот пассаж цитируют и Мицкунас со Стюартом[4]. Приводимый ниже фрагмент важен для нас как при исследовании вещей, так и при обращении к феноменологии искусства.

«В восприятии дома (*Hauswahrnehmung*) полагается (*meint*) дом, точнее, этот индивидуальный дом, и полагается в модусе восприятия, в воспоминании дома он полагается в модусе воспоминания, в воображении дома (*Hausphantasie*) – в модусе воображения; предикативное суждение о доме, который воспринимается, к примеру, как *стоящий здесь*, полагает его, соответственно, в модусе суждения, примешивающаяся сюда оценка – опять-таки в новом модусе и т. д. Осознаваемые переживания называются также и н т е н ц и о н а л ь н ы м и, причём слово "интенциональность" означает здесь не что иное, как это всеобщее основное свойство сознания – быть сознанием *о* чём-то, в качестве *cogito* нести в себе своё *cogitatum*».[5]

Итак, что значит воспринять этот дом, находящийся перед нашими глазами? Гуссерль отмечает, что сознание схватывает его в восприятии, в воспоминании и в воображении. Можно добавить также: имея его под рукой, т. е. если он занимает место в нашем мире. Всё это – восприятие, воспоминание, воображение, подручность – позволяет одному и тому же дому показываться всякий раз новой стороной (*cogito*), но вместе с тем быть в едином мышлении (*cogitatum*). Более того, обе стороны восприятия – *cogito* и *cogitatum* – сочетаются здесь как направленное мышление и открытый объект мышления, которые составляют единую среду понимания, где они постоянно корригируют друг друга. Кажется, что мы никогда не видим цельности дома, лишь наружность или внутрь, северную или южную стороны. Чтобы увидеть свой дом, обязательно надо выйти на улицу, то есть посмотреть на него взглядом прохожего. Живя в доме, мы его не видим, поскольку он слишком близко к нам, он у нас под рукой. Читая лекцию на факультете филологии в Вильнюсском университете, через окно я вижу другой корпус университета, в котором когда-то проходили семинары по феноменологии. Это обстоятельство определяет, каким этот «дом» появится у меня перед глазами. Определяет оно и то, что за ним находится башня Гедиминаса, где я бывал только в детстве. Детскими глазами я могу посмотреть и сейчас, когда у наблюдаемого мною «дома» крыша оказывается не черепичной, а шоколадной, какую в лесу увидели Ганс и Гретта. Смотря на «дом», я знаю, что через полчаса, на перемене, он словно «оживёт» и даже «сделает» шаг, когда студентка заиграет на фортепиано, которое стоит в аудитории. Я не видел бы «дома», если бы его от меня не отделял 425-летний двор: смотря вперёд, я всё оглядываюсь назад, не только на несколько лет назад, когда проходили семинары, но и во времена несколько столетий тому назад, которые вместе с «домом» вступают в среду, конституируемую мною заново. На моё видение влияет и то, что «дом» стоит не отдельно, он – часть университета, с которым связана моя жизнь: видя его, я сожалею о своём шаге, который, возможно, изменит мою жизнь. Таким образом, дом перед глазами покрывается как моим личным опытом, так и культурной средой, частью которой я являюсь. В «моём» доме пересекается внутренний и внешний опыт. Он мой, потому что только я вижу его таким, но в то же время он конституирует меня, заставляет смотреть дальше

себя как вперёд, так и назад. В этом смысле, дом передо мной — это мой дом, часть создаваемой мной жизни, что указывает на целостность этой жизни. Являясь частью моей среды, он концентрирует мой мир на одной вещи, которая появляется как неделимая целостность. Вместе с тем эта вещь, появляющаяся передо мной как всякий раз новая сплочённость наружности и внутренности, каждый раз расширяет мой мир. Дом становится моим, вещь — свёртком культурных слоёв, где разворачивается наше существование. Таким образом, вещь участвует в моём восприятии, которое в каждом случае появляется как подвижная гармония части и целостности.

Этот единый мир наших целей и вещей, которые появляются в одной перспективе, Гуссерль называет жизненным миром. Это — единый, неделимый на внешний и внутренний, субъект и объект мир, где явления всплывают в пространстве нашего понимания, которое мы расширяем, ставя перед собой всё новые цели. Так мы конституируем среду своего понимания, словно дом, где вещи приобретают новые значения. Хайдеггер называет это экзистенциальным проектом, который мы создаем с помощью нашей экзистенции к смерти. Можно ли говорить об инаковости вещей, которые появляются лишь как включённые в наш жизненный мир, или экзистенциальный проект, как бы мы ни назвали ту единую, хоть и меняющуюся, подвижную человеческую целостность? Кант не отрицал вещь в себе (*Ding an sich*), которая находится за нашим домом, по ту сторону познавательных (в нашем контексте — понимаемых) возможностей, хотя антиномии трансцендентной метафизики он пытался преодолеть ресурсами трансцендентальной философии. Хайдеггер (и Гуссерль), наоборот, реабилитирует понятие трансцендентности и применяет его в определении наших вещей, хотя и говорит о единой герменевтической жизненной целостности, где существующие индивиды сживаются с вещами. Как проявляется трансцендентность вещей? К этому вопросу я ещё вернусь, рассмотрев пример постмодернистского искусства. Пока ясно лишь то, что вещи в экзистенциальной феноменологии трактуются как компоненты нашего существования, как явления в герменевтическом круге жизни и понимания, где понимание формируется в окружении наших жизненных стремлений, а целостность жизни состоит из действий, определённых этим пониманием.

Герменевтический круг можно объяснить и по-другому: вещи в нашем доме, то есть в культурной среде, понимаются в связи с нашей жизнью, которая, в свою очередь, направлена на окружающие нас вещи. Поэтому вещественность, о которой говорят и Гуссерль и Хайдеггер, здесь характеризует вовлечение вещей в жизненный мир, в экзистенциальную целостность, в домашнее окружение. Близость вещей значит откровенность по отношению к жизненному миру и к вместительности своей экзистенциальной целостности. Для позднего Хайдеггера хлеб с вином — ежедневные вещи — на столе попутчика становятся символами темпоральной человеческой экзистенции как бытия к смерти. Кроме того, они появляются в поэзии Тракля, которого интерпретирует Хайдеггер, т. е. в новой гармонии настроения и слова.

Так они выражают творческий характер человеческой экзистенции, несмотря на её трагичность: окружающие нас вещи постоянно направляют наш экзистенциальный проект, который создаётся нашей жизнью. Это ежедневные вещи, они у нас под рукой (*zuhandene*), а их края отшлифованы нашим взглядом и касанием. Пол в доме стерт нашими подошвами, а стены – назло нам – разрисованы детьми. Любой ценой мы стараемся отдалить ремонт дома, когда придётся заново покрывать пол лаком и закрашивать детские рисунки на стенах. Но не потому, что мы ленимся это делать (ведь физическая работа тоже может радовать), а потому, что, стирая появившиеся узоры на полу и рисунки на стене, мы боимся уничтожить свои вещи, впитавшие наши ожидания, настроения, воспоминания. Этот стёртый пол, разукрашенные фломастером стены уже стали частями нашего дома, нашей культурной среды, они беспрерывно впитывают наш взгляд, который они и формируют вместе со всем нашим домашним окружением. Таким образом, сохранность дома позволяет формироваться его новому видению. Точно так же историческая память позволяет смотреть вперёд. И наоборот: уничтожение культурного наследия или стирание исторической памяти в целях поиска новшеств (например, в создании нового общества) ограничивают видение или даже замутняют нравственный взгляд, чего мы сами не замечаем. Тогда мы перестаем видеть и вещи, топим их в кричащих призывах, что зовут в «светлое будущее». Подобной эйфории исполнено каждое общество, «свободное» – не в меньшей степени: здесь вещи теряют свои голоса в потребительском шуме производства. Когда исчезает инаковость вещей, пропадает и наша способность обновлять свою жизненную среду, т. е. целостность, частью которой мы являемся. Без пространства вещей мы теряем умение создавать своё экзистенциальное время.

Находясь очень близко, вещи в то же время очень далеки, потому что, возникая заново, например, в поэтической строке, они дальше переносят вехи как нашего экзистенциального проекта, так и пространства понимания. Участвуя в нашем творческом жизненном проекте, они аутентичны, поэтому способны открыть аутентичную экзистенцию. Являясь таковыми, они противопоставляются анонимным вещам, тонущим в стихии *das Man,* которая погружает нас в поток медиа, а также в поток искусства или культуры.

Вещи в искусстве постмодернизма

Какое место вещи занимают в искусстве постмодернизма? Казалось бы, в современной культуре коллажей, перформансов и инсталляций осуществляется идеал возвращения к вещам по Гуссерлю и Хайдеггеру, поскольку ежедневные вещи занимают в ней особое место. Для того чтобы убедиться в этом, стоит только сходить в Центр современного искусства. Иногда вещи даже шокируют своим бытом: вспомним унитаз Дюшана, названный им *Фонтан*.

Также появились и новые техники искусства (коллаж), с помощью которых уже использованные вещи представляются как новая художе-

ственная целостность. И традиционные техники искусства находятся под воздействием этих тенденций: более «вещественным» становится содержание живописи или скульптуры. Не отдаляет ли вещи от нас это стремление человеческой среды представить их как участников творческого окружения? Что выражает «вещественность» постмодернистского искусства: творчество нашей экзистенции или, наоборот, анонимность современного культивирования? Хайдеггер не любил исследований культуры, считая экзистенцию первичной по отношению к культуре. Хотя здесь я и следую по пути экзистенциальной феноменологии Хайдеггера (и Гуссерля), всё же считаю, что культурный мир — это среда экзистенции, где под действием этой целостности развивается индивидуальный мир. Взаимодействие культуры и экзистенции соответствует взаимодействию дома и его жителя.

Разберем одну из инсталляций Абрамович *Double Edge* (1995–1996)[6]. Инсталляция была устроена в бывшем монастыре. Как известно, монастырь — это тоже дом, окружение монашеской экзистенции для работы, отдыха и молитвы. Смысловая нагрузка этого окружения настолько велика, что влияет на содержание инсталляции: четыре лестницы, прислонённые к фонарям винного погреба. Лестницы лучше любой другой вещи воплощают трансцендентность этого дома. Это подручная вещь, функция которой подниматься вверх. Мы говорили, что домашние вещи — это трансценденты, заставляющие заново формировать домашнее окружение, частью которого мы сами и являемся. В этом смысле каждая домашняя, а в широком смысле и культурная вещь — это и есть лестница, по которой мы поднимаемся выше себя. Однако это лазанье требует усилий: лишь первая лестница простая, ступени второй — лезвия, третьей — раскалённые металлические прутья, ступени же последней — лёд. Здесь вещи также имеют память, поскольку третья лестница указывает на монастырского покровителя, подвергнутого пытке огнём. Таким образом, пространство дома расширяется, охватывая прошлые столетия. Эта культурная вместительность позволяет расширить также и экзистенциальное время каждого жителя (посетителя выставки). Смерть, о которой нам напоминает эта вещь, нисколько не сокращает экзистенциальное время. Наоборот, близость к смерти позволяет нам до бесконечности расширять наш экзистенциальный проект, если дом (монастырь, музей) приобретает обширность благодаря взаимодействию индивидуального видения и культурной среды.

Создавая экзистенциальное пространство и время, мы создаём и культурное (домашнее) окружение, где расширяем свой жизненный проект. Культурная среда — это место, где осуществляется взаимодействие не только между мной и моим окружением, но и между мной и другими индивидами. Наш экзистенциальный проект жив благодаря именно этому взаимодействию, участники которого, может быть, давно умерли, как и священник-мученик. Несмотря на это, он всё равно покровительствует своему и нашему дому, даже если тот меняет своё предназначение. Навестив бывший монастырь, мы видим его следы, которые становятся частью нашего художественного про-

екта – жизни как творчества. Похожим способом мы стремимся оставить свой след другим, чтобы он стал экзистенциальным указателем хотя бы для нескольких людей. По замыслу Абрамовича, посетители должны ходить босиком по мраморному песку, чтобы оставить следы, и сидеть на высоких стульях, использовавшихся ранее шлифовщиками бриллиантов. По утверждению автора выставки, шлифовщики, пользовавшиеся этими стульями, не продавали их ни за какие деньги. Итак, и здесь мы сталкиваемся со случаем, когда люди срастаются со своей историей, без которой они не могли бы работать, иначе говоря, создавать свою экзистенцию. По отношению к экзистенциальному прошлому неважна сама работа: шлифуются ли бриллианты, организуются выставки, пишутся картины, читаются лекции или красятся стены. Тут важно лишь то, насколько каждый раз расширяется наше пространство. Оно никогда не бывает отделено от культурного (домашнего) окружения, которое создаёт и другой его участник в образе вещи или в лице человека.

Стулья повернуты в сторону зеркальной стены: как шлифовщик бриллиантов сидит наедине со своими мыслями, так и посетитель выставки в зеркале видит себя, то есть свой мир, который расширяется благодаря этим простым вещам. Так же и я, смотря на дом через окно аудитории, вижу образ как своего детства, так и исторического прошлого, который, в свою очередь, обращает мой взгляд в будущее. Образ дома, концентрируя мои воспоминания, настроения, ожидания, переносит мой взгляд вперёд. Это позволяет нам расширять наш экзистенциальный проект. В своей оголенности, способной причинить физическую боль (при порезе иди ожоге), монастырские лестницы указывают на бытие монаха, неотделимая часть которого – простая одежда и физическая работа. Именно потому, что они переносят нас вдаль, напоминая окружение монастыря и указывая на новую художественную целостность, они близки нам, т. к. третий раз принимают участие, создавая теперь уже нашу экзистенциальную целостность.

Платон считал искусство третьей реальностью – после чувственной действительности и мира идей. Как вторичное подражание, это обманчивая, ненастоящая реальность, отдалившаяся от настоящего мира идей по вине посредников. Как утверждается в седьмой книге *Государства*, этого обмана можно избежать лишь с помощью ума, развитого диалектикой и арифметикой.[7] Однако эта установка вскоре подверглась критике: Аристотель в *Метафизике* сокрушает своего учителя и друга Платона, поскольку истина для него важнее дружбы. Один из его аргументов: мир идей – статичный, застывший, а действительность – подвижная целостность, обращённая к цели. Здесь не только показывается ограниченность идейного мышления, но и переворачивается понимание реальности: реальность, по мнению Аристотеля, – подвижная целостность, которая постоянно осуществляется (*entelecheia*), когда материя обретает целевую форму. Если в *Метафизике* целевая структура реальности связана с божественным источником (метафизика как пересечение теологии и телеологии), то в *Поэтике* говорится об опознанной человеком художественной

реальности, которая служит для очищения души.[8] Таким образом, действительность не только приобретает человеческий аспект, её критерием становится художественность, т. е. впечатляющая сила художественной целостности. Мы говорили, что статус явлений, т. е. действительности в феноменологии, имеют также образы или воспоминания, а не только восприятия, как считал Платон. Чуть позже я рассмотрю критерий художественности в феноменологии.

Согласно феноменологическому подходу, и в отличие от платоновского, вещи действительны только тогда, когда ими пользуются, когда они подручны. В рассмотренном нами случае стульев касаются уже третьи руки (после шлифовщиков и художника), каждый раз расширяя жизненный мир. Как и другие принадлежности, эти вещи создают новую экзистенциальную перспективу, тем самым приближая нас к нам самим. Поэтому, являясь другими, они близки, т. е. их инаковость, трансценденция позволяют нам следовать их указанию и так создавать проект экзистенции к смерти. Не зря Хайдеггер реабилитирует после Канта понятие трансценденции. Трансценденция вещей означает здесь приближение к нашему герменевтическому горизонту, который в принципе недоступен. Смерть не стягивает его, поскольку это мир события, где наши вещи передаются в руки других, где они становятся участниками экзистенциального творчества других. В этом смысле вещами являемся мы сами или хотя бы наше творчество, незаконченная симфония, которая является вещью (принадлежностью) в руках других.

Перспектива смерти не только открывает бесконечный проект нашей творческой жизни, которая протягивается как в будущее, так и в прошлое. Наша смертность позволяет другим по-новому интерпретировать наше творчество и нашу жизнь. Поэтому жизнь каждого из нас – это незаконченная симфония, которую другие исполняют по-новому. Здесь также важна смертность вещей. Мы видели, что использованные стулья ценнее новых, потёртый пол – заново отлакированного, а разрисованные стены – свежевыкрашенных. Вещи точно так же стареют, собирая культурное наследие и этим обогащая наш дом. Значит, их смертность – это условие их действительности, т. е. жизненности. Умирая, вещи остаются живыми. Они обрастают историей, которая находит себе место в нашей жизни. Зачастую они живут лишь в воспоминаниях, где приобретают всё новые образы, когда мы с нашими детьми переживаем второе, а с внуками – третье детство. Являясь третичными, они становятся ещё более живыми, возвращая нас туда, где мы появились.

Оловянный солдатик из сказки Андерсена, которую мы читаем своим детям, так же живёт, умирая. Каждый раз попадая в другие руки – шалопаев, рыбы, кухарки, – этот одноногий солдатик шагает к своей смерти, которая тем самым возвращает его к любимой танцовщице. Мгновение смерти, когда языки пламени сплавляют их в одно целое, – самое вместительное, поскольку воплощает целостность жизни оловянного солдатика как события.

Прежде чем перейти к заключительным замечаниям, рассмотрим левинасовскую метафору дома как нашего гармоничного окружения. Как известно, метафора – это миниатюрное произведение искусства. Дом для Левинаса – это сплочённость, связанная с нежностью Другого. Как постоянная собранность, жизнь дома не только анонимное бытие в стихии *das Man*. В этом окружении, которое мы создаём с помощью женской нежности Другого, мы встречаемся с нами самими. С помощью наших ежедневных работ (также и физических) мы «вырываем вещи из стихии», иначе говоря, вещи становятся частью нашей экзистенции и тем самым направляют нашу жизнь. Таким образом, наша жизнь выделяется как подвижная гармония, постоянное завоевание экзистенциального порядка, возможного только в нашем домашнем культурном пространстве. Здесь сплачиваются внешность и внутренность, интимность и публичность. Наше творчество начинается с личного опыта, с женской нежности, которую мы ощущаем в нашем доме. Но она становится вещью для других, когда мы переступаем через себя и своё окружение. Роль Другого здесь двояка: он – участник нежности, т. е. условие интимной гармонии, и то, что заставляет нас выйти из своего дома. Потусторонний мир, трансценденция здесь означают также интенциональность (Гуссерль) и стремление всякий раз создавать новую домашнюю гармонию, то есть творить. Итак, дом выражает наше творческое окружение как жизненный мир, в котором наша экзистенция есть бытие к смерти. Поэтому Левинас утверждает, что «в доме тайно рождается мир»[9]. Вместе с новым миром рождаемся и мы, даже когда находимся в преддверии смерти.

Выводы, или Вещественность как критерий искусства и экзистенции

Кажется, без ответа остался вопрос о вещественности постмодернистского искусства. Выражается ли в этом искусстве аутентичная вещественность, иначе говоря, участвуют ли вещи в новой художественной целостности, когда мы создаём наш экзистенциальный проект? Или, наоборот, такое постмодернистское искусство является лишь выражением проходимости, типичной для нашей культуры? Ответ на этот вопрос зависит как от произведения постмодернистского искусства, так и от нас, тех, кто его понимает. Если в произведении искусства мы узнаём вещи, которые расширяют горизонт нашего понимания и этим позволяют нам самим создавать экзистенциальный проект, то тогда это соответствует стремлениям Гуссерля и Хайдеггера и выражает аутентичную вещественность. Тем самым, это критерий настоящего, аутентичного искусства. Вещественность как потребляемость и подручность является здесь и критерием истинности: истинно то, что, находясь под рукой, имеет место в нашем жизненном проекте, тем самым развивая его. В этом смысле под рукой может быть как дом за окном, так и стул шлифовщиков в про-

изведении искусства или оловянный солдатик из детской сказки. Эти вещи живы только в нашем представлении.

На вопрос, какое произведение искусства удовлетворяет критерию вещественности, можно ответить: хорошее. А тем самым – красивое и истинное. Таким образом, критично оттолкнувшись от идейного видения Платона, опять возвращаемся к его идее единства добра, красоты и истины. Правда, это – перевёрнутый платонизм, поскольку представляемые вещи участвуют в нашей жизни так же, как и их чувственные образы или сущности, а восприятие – это лишь один из способов постижения феноменов наряду с воображением или воспоминанием. Все они (по Платону) участвуют в едином, но подвижном проекте нашей «жизни к смерти». Точно так же участвуют и диалоги Платона, которые, кстати, тоже можно рассматривать как произведения искусства, в которых мы до сих пор делаем заметки на полях.

Вернемся к вещественности произведения искусства. Неважно, постмодернистское оно, модернистское, абстрактное, классическое, импрессионистическое, экспрессионистическое, дадаистическое, кубистическое, реалистическое, сюрреалистическое или ещё какое-нибудь. Хорошее произведение искусства представляет вещи таким образом, что они участвуют в развитии нашего экзистенциального проекта. В этом смысле хорошее или настоящее произведение искусства – вещественное: вещи здесь открываются как указатели на нашей бесконечной дороге к смерти. Можно сказать ещё больше: мы тоже настоящие, аутентичные, если участвуем, словно вещи, в творчестве экзистенции других. Мы настоящие настолько, насколько мы вещественны.

Примечания

1 Husserl E. *Die Idee der Phänomenologie. Fünf Vorlesungen*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1986. S. 74.
2 Ibid. S. 75.
3 Ibid.
4 Mickūnas A., Stewart D. *Fenomenologinė filosofija*. Vilnius: Baltos lankos, 1994.
5 Husserl E. *Cartesianische Meditationen*. Hamburg: Felix Mainer Verlag, 1987. S. 34–35.
6 Abramovič M. *Double Edge*. Kartause Ittingen: Kunstmuseum des Kantons Thurgau, 1996.
7 Платон. *Государство* // Платон. *Собрание сочинений в 3-х тт.* Т. 3(1). М.: Мысль, 1971.
8 Aristotele. *Metaphysics*. Oxford: At the Clarendon Press, 1924.
9 Левинас Э. *Тотальность и бесконечное* // Левинас Э. *Избранное*. М.–СПб.: Университетская книга, 2000. С. 171.

ШЕСТЬ СПОСОБОВ СДЕЛАТЬ ВИЗУАЛЬНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ СЕРЬЁЗНОЙ НАУЧНОЙ ДИСЦИПЛИНОЙ

Джеймс Элкинс*

Перед вами отрывок из моей книги *Скептическое введение в визуальные исследования*. Повод для моего скепсиса пока разделяется немногими исследователями: на мой взгляд, визуальные исследования часто предстают слишком лёгким делом. В оригинальном тексте моей книги содержится описание десяти возможных способов сделать визуальные исследования более насыщенными и серьёзными. Здесь я привожу лишь шесть, из которых два считаю чрезвычайно важными для осмысления исследовательской позиции каждого из нас в данном поле. Это: взаимоотношения между визуальными исследованиями и марксизмом, а также отсутствие разработки визуальными исследованиями более детальной и глубокой истории своих первоисточников (они по-прежнему работают преимущественно с текстами теоретиков XX века – от Вальтера Беньямина и Мишеля Фуко до Славоя Жижека). Последний из этих шести способов очень прост: он заключается в том, чтобы писать амбициозно и нетривиально.

Полнейший хаос в изучении визуальной культуры является хорошим знаком силы и новизны исследовательской парадигмы. Китайские открытки с изображением диковинных черепах, американский Girl Place[1], медийное освещение смерти леди Ди – кто бы мог представить себе подобное тематическое разнообразие ещё несколько лет назад? Однако существует разрыв между тем, с какой энергией создаётся поле новых исследований, и степенью его насыщенности и серьёзности, которая позволила бы этим исследованиям занять центральное место в университетах.

В настоящее время визуальные исследования, если говорить прямо, слишком просты. Разрозненные темы и никак не подкреплённый теоретически выбор методов превращают, в из-

* Джеймс Элкинс – профессор Чикагского института искусств. Читал курс лекций в Европейском гуманитарном университете в феврале 2006 года в рамках проекта «Визуальные и культурные исследования: предмет, методы и дидактические стратегии» (HESP ReSET). Более подробно с программой его курса и другими текстами, любезно предоставленными автором для открытого доступа, можно ознакомиться в виртуальной библиотеке нашего сайта: http://viscult.by.com. В настоящее время в издательстве ЕГУ готовится к изданию первая на русском языке коллекция текстов Дж. Элкинса, посвященная теории искусства и визуальным исследованиям.

вестной степени, это направление в удобную нишу для производства текстов, а сравнительный анализ публикаций делают неблагодарным занятием. Едва ли разумно оценивать отдельные тексты, в которых дикое тематическое разнообразие (от татуировок до астрономических карт, излюбленных студенческих тем) зачастую соседствует с предсказуемыми выводами и методами анализа (студенты предпочитают изложение в коллажном стиле, сталкивая между собой несопоставимые примеры для достижения комического эффекта). Когда я говорю о том, что визуальным исследованиям необходимо стать более сложными, я имею в виду, в частности, достижение некоего баланса. Например, тексты могли бы вызывать более устойчивый интерес, если бы новизна и оригинальность предмета изучения сочетались с теоретическим или идейным новаторством. (Отдельные фрагменты работ Беньямина обладают подобным качеством: его размышления об объектах поддерживаются непрерывным критическим осмыслением его же собственных замыслов.) Я совершенно не имею в виду, что визуальные исследования должны стать более консервативными в выборе тем или сочетаться законным браком с определённой методологической программой. Как и то, что они должны стать более наукообразными или искать способы для собственного оформления в научную дисциплину. Но, как и в отношении этих возможных консервативных вариантов развития, я также не подразумеваю, что визуальные исследования должны становиться более радикальными в своих методах, более свободными в своей идеологической работе или более спекулятивными в своих текстах. Пример Жижека, среди прочих, демонстрирует, какими осложнениями чревато подобное сочетание необузданной манеры письма и спекулятивной теории.

Мне хотелось бы видеть визуальные исследования более насыщенными теориями и стратегиями, более рефлексивными относительно собственной истории, более осмотрительными в отношении существующих визуальных теорий, более внимательными к смежным и отдалённым дисциплинам, более бдительными к своему собственному ощущению визуальности, менее предсказуемыми в собственных политических предпочтениях и менее стандартными в выборе тем. Почему бы не превратить визуальные исследования в ту дисциплину, которую определяет её же собственное название: исследование (с применением полного теоретического спектра всех заинтересованных дисциплин) визуального (во всех его формах — от произведения искусства самого высочайшего качества до самой незначительной картинки)? Почему бы не работать в направлении объединения множества различных видов знания о визуальности в искусствах и науках? (Или, если высказать эту же мысль в виде метафоры: почему бы не расширить локальные исследования визуального настолько, чтобы они, наконец, начали пересекаться и объединяться?) Почему не исследовать визуальное так строго и серьёзно, как это только возможно?

Существенное значение имеет дисциплинарная незатейливость: визуальные исследования слишком легко изучать, ими слишком легко заниматься, они легковесны сами по себе. Я очень хотел бы увидеть,

как это исследовательское поле становится настолько серьёзным, что обретает возможность высказывать весомое мнение о неизмеримой важности визуальности, которой всё ещё повсеместно пренебрегают в университетах. Я хотел бы увидеть, как благодаря этой серьёзности визуальные исследования займут ведущую позицию в дискуссии о визуальности, зрении и визуальных практиках.

При современном положении дел в изучении визуальной культуры ничто не может дать надежду на подобные изменения. Отсутствие логики, теории и методологии свидетельствует о том, что данное исследовательское поле совершенно не озабочено разработкой собственной перспективности. Шесть параграфов этой главы призваны продемонстрировать то, что я имею в виду. Это не программа, а, скорее, нечто вроде программных заметок. Я озаглавил их в духе детективных историй о Шерлоке Холмсе, потому что каждый из них является настоящим «делом» — головоломкой, которую предстоит решить визуальным исследованиям.

1. Дело об одежде от Келвина Кляйна: можно ли назвать визуальные исследования марксистскими?

Британская школа культурных исследований изначально была марксистской; в широком смысле то же самое можно сказать и об исследованиях визуальной культуры. Ведь, несмотря на то что, как правило, самого Маркса не упоминают, зачастую целевая установка анализа визуальной культуры заключается в разоблачении того, что он называл «ложным сознанием», обличив идеологию, при помощи которой определённая капиталистическая практика производит впечатление совершенно естественной. Исследования визуальной культуры могли бы обнаружить, например, потребительские группы, созданию которых способствует и к которым апеллирует какой-либо производитель образов. Или вскрыть смыслы, которые исподволь внушает обществу и индивиду та или иная практика производства образов. Результатом качественного анализа является новое осмысление намерений, скрытых за кулисами производства образа, так же как и осмысление видов *неосознанности*, необходимой для воздействия и привлечения зрителей, которым предназначен тот или иной образ. В марксистской терминологии окончательный результат есть разоблачение и демонстрация того факта, что составляющие «естественности» являются частью явления, которое Маркс называл «фантасмагорией консюмеризма», созданием фетишистских объектов или изменением потребительской стоимости на стоимость меновую.[2]

Современные исследователи визуальной культуры редко прибегают непосредственно к терминологии Маркса. С тех пор как я начал обращать внимание на ссылки на Маркса в публикациях о визуальной культуре, я обнаружил таких всего пару. Однако ведущие немарксистские традиции «изобличающей» критики, такие как психоаналитический анализ бессознательных идей, кантианская критика скрытых условий понимания (или трансцендентальные условия возможности

опыта) оказывают, по моему мнению, куда меньшее влияние на современные визуальные исследования. Марксистскую критику, в которой Маркс удерживается на изрядной дистанции от текстов, едва ли можно назвать бесспорно эффективной установкой для большинства исследований визуальной культуры, особенно в тех случаях, когда они касаются современных форм потребления. Но моё внимание в большей степени привлекает не то, что марксистская установка не признана в современных исследованиях визуальной культуры, а то, что она умозрительна. Марксистская критика может иметь смысл только в случае, если она направлена, как это было в собственных работах Маркса, скорее на классовое сознание, чем сознание индивида, сознание отдельного потребителя или даже определённой группы, соотнесённой с определённым продуктом. И вся сила марксистского анализа утрачивается, когда крупномасштабные категории, лежащие в основе марксистского проекта (класс, труд, стоимость), применяются в мелком масштабе, который предлагают исследования визуальной культуры (отдельное рекламное изображение, снимок, журнал).

В качестве примера рассмотрим дело об одежде от Келвина Кляйна: визуально-культурный анализ моды, проведённый на занятии, на котором я однажды присутствовал. Оно началась с напоминания преподавателя, что рекламное агентство, производящее рекламную продукцию, пытается вызвать желание у потребителей. Обычный потребитель отдаёт себе отчёт в собственном желании товара, но не обязательно осознает методы, при помощи которых это желание ему внушается. Фактически, как и сказала преподаватель, можно показать, что желание искусственно конструируется посредством всевозможных визуальных намёков и ассоциаций, и конструируется оно таким образом, что потребитель думает только о товаре. Для потребителя товар предстаёт магическим, «фетишистским» объектом, наполненным едва знакомыми смыслами.

Затем преподаватель показала рекламное изображение продукции Келвина Кляйна, допуская, что оно заинтересует, в той или иной мере, большую часть аудитории. (Надо ли говорить, что подобный эксперимент можно варьировать в зависимости от слушателей: в консервативной и состоятельной аудитории лучше выбрать рекламу марки *Hermès*, а в провинциальной – лучшим выбором будет *The Gap*.) Преподаватель показала, каким образом реклама марки «Келвин Кляйн» производит желание купить что-нибудь от Келвина Кляйна, манипулируя уже имеющимися у студентов желаниями. Модель на рекламном изображении выглядела на двадцать с небольшим и, вопреки неизменной догме мира моды, не была анорексичной. Она была одета в свитер и брюки, разумеется, от Келвина Кляйна. Однако эта модель производила впечатление не очень весёлой девушки, что наверняка привлекало студентов, привыкших к обычной фальшивости моделей. В губе у неё было кольцо, несколько смещённое от центра (что выглядело бы слишком в стиле панк). Причём оно не было ни большим, ни маленьким (что выглядело бы или слишком угрожающим, или слишком провинциальным). Она сутулилась, но не больше,

чем каждый из нас в конце проведённого на ногах рабочего дня. В общем, она была симпатичной и вызывала желание походить на неё, а может быть, даже обладать её одеждой. В общем, в случае удачной работы с этим заданием преподаватель имела возможность продемонстрировать, что желание, возникшее по крайней мере у некоторых студентов, вызвано именно хитроумными рекламными приёмами, а не прекрасной одеждой от Келвина Кляйна.

Исходя из марксистской перспективы проблема здесь заключается в том, что подобные рассуждения не слишком глубоки. Ведь в результате студенты стали относиться критически всего лишь к одному типу буржуазного потребителя, причём к тому, к которому принадлежали они сами до начала урока. Но ведь они по-прежнему продолжают попадаться на удочку других рекламных изображений модной одежды и всё ещё вожделеют множество других брендов. Так что визуальная культура в качестве учебной дисциплины всего лишь едва сместила студентов внутри пространства буржуазного образа жизни, а это не вполне отвечает разоблачению капиталистической фантасмагории, которое замыслил Маркс. Я не имею в виду, что данный урок провалился потому, что провалился как марксистский – ведь самого Маркса, как правило, не упоминают, так что нет причин для того, чтобы судить урок по его стандартам. Здесь я имею в виду несовершенство самой внутренней логики этого урока, которая демонстрирует стратегию разоблачения без объяснения того, почему надлежит завершить анализ после разбора одного примера. Эта логика работает на разоблачение неосознаваемых потребителями визуальных значений, постулируя, таким образом, раскрытие их истинной сущности как желаемой цели. Однако ничто в этой логике не объясняет, почему подобный анализ, представляющий собой разоблачение с единственной целью изменить классовое сознание, не используется повсеместно.

Что делает эту историю «исключительно интересным случаем» (как сказал бы Шерлок Холмс), так это то, что студенты могли бы понять эффективность анализа визуальной культуры, просто рассмотрев одежду своего преподавателя. Когда я присутствовал на описанном выше разборе рекламного изображения, преподаватель была одета в простое платье, футболку и жакет, на ней было минимальное количество украшений. Одежда не от Армани, но что-то около того. Совершенно ясно, что реклама Келвина Кляйна больше не имела влияния на этого преподавателя, ведь она попалась в ловушку Армани. И любой студент мог убедиться: исследования визуальной культуры работают с разоблачением отдельных случаев производства образов, не помогая потребителю ни на йоту выбраться из лап рекламы. А ведь урок мог иметь и другое продолжение: преподаватель могла бы спросить студентов о том, отражает ли их собственная одежда, по их мнению, те желания и образы, которые они хотели бы выразить. Подобный разговор мог включать и обсуждение предпочтений самого преподавателя. В ходе этой дискуссии реклама рассматривалась бы как часть сферы маркетинга и дистрибуции, а аудитория оказалась вовлечённой в обсуждение экономических аспектов дизайна. Подобные занятия

могли бы быть очень интересными, особенно если понять тот факт, что с определённого момента мы часто предпочитаем *не знать* о том, как наши желания сконструированы. Мы могли бы сделать критику визуальной культуры куда более серьёзной, сложной и острой, поставив вопрос об ограниченности методологии, подобной той, что была приведена в примере с рекламой одежды от Келвина Кляйна. Часто критика визуальной культуры ограничивается демонстрацией какого-нибудь одного типа сконструированных желаний: в серии разрозненных исследований она может продвинуться от Келвина Кляйна через Армани к Гэпу. Но она не задаётся вопросом о том, при помощи каких доводов можно предостеречь исследователей от попыток продолжать в том же направлении, другими словами, она не задается вопросом об оптимальном дистанцировании от капитализма.

Вот момент, где критика визуальной культуры Розалинд Краусс попадает в самую точку. Она говорит, что «развитая культура ... непрерывно подготавливает своих субъектов к жизни на ... следующей, более изощрённой ступени развития капитала». Визуальная культура проделывает это посредством обучения производству и потреблению коммерческих образов. В то же самое время представление о том, что производимые ей чуть более рефлексирующие потребители являются «подрывными элементами», уже не принимается в расчёт. Визуальная культура понимает себя как революционное течение, но «является ли эта революция на самом деле мятежом, или она ... обслуживает ещё более технологизированную структуру знания и помогает акклиматизироваться субъектам этого знания в чуждых (всё в большей мере) условиях познания ... это вопрос, на который мы должны продолжать пытаться найти ответ»[3].

2. Дело о бедной школьной учительнице: когда визуальные исследования являются самоочевидными

Т. Адорно обозначил эту проблему за несколько десятилетий до того, как визуальная культура стала предметом академического интереса. В эссе *Как смотреть телевидение* (*How to Look at Television*) он рассказывает о «необычайно лёгкой комедии», в которой низкооплачиваемая школьная учительница пытается одолжить деньги у своих друзей. В конце концов, она облагается «бесконечными штрафами, которые берёт с неё карикатурный персонаж, изображающий напыщенного и авторитарного директора школы». «Очевидно, — говорит Адорно, — что это шоу всего лишь “несерьёзная забава”, и оно не пытается “продать” какую-то идею». Однако в нём присутствует «скрытый смысл» (Адорно заключает это выражение в кавычки, чтобы показать, что на самом деле этот смысл не скрыт), ведь зрителей приглашают оценить персонажей фильма «без предупреждения, что в нём присутствует некая изначальная установка». Адорно говорит, что сценарий фильма содержит в себе следующий «скрытый смысл»:

«Если вы настолько же остроумны, добродушны, сообразительны и милы, как и [учительница], не беспокойтесь о том, что у вас нищенская заработная плата. Вы можете справиться со своей фрустрацией при помощи юмора, а ваши превосходные остроумие и одаренность возвысят вас не только над материальными проблемами, но и над остальным человечеством».[4]

Следовательно, сценарий – это «хитроумное» средство, призванное помочь зрителям «достигнуть компромисса между тем, что является общепринятым объектом презрения для интеллектуалов, и тем, что является в такой же степени традиционным объектом уважения для "культуры"». Современный анализ, проводимый в рамках культурных исследований, мог бы на этом и завершиться, возможно, лишь с добавлением дополнительного замечания о том, что сценарий основан на отрицании признания в нём наличия «скрытого смысла», даже если он [скрытый смысл] необходим для самого нарратива. (Это – постструктуралистское, или деконструктивистское, утверждение, нацеленное на встроенные в сам текст или в сам сценарий разрывы.) Однако Адорно продолжает: «Конечно, скрытое послание не может быть рассмотрено как бессознательное в строгом психологическом смысле, но, скорее, как "ненавязчивое"». Оно сокрыто только благодаря «легковесности» интонации сценария, который советует зрителям не думать о таких трудных проблемах, какими являются нравственные нормы и смыслы. Некоторые зрители могут и не подозревать о подобном сообщении, которое, тем не менее, ими управляет, даже не будучи выраженным вербально. Но зрители *могли бы* догадаться о наличии подобного сообщения, потому что его смысл в действительности не скрыт. (В терминах «первой топографии» Фрейда, «скрытый смысл» этого фильма является скорее *предсознательным,* нежели бессознательным: он может быть донесён до разума, но, как правило, разум им не обладает.) То же самое справедливо и в отношении сценаристов и продюсеров подобных шоу. Они могут не задумываться о сообщениях (messages) и нравственных нормах, распространению которых содействуют, хотя очень хорошо понимают, что происходит. Но обычно они лишь «ворча» следуют строгим правилам телевизионной драмы. Кое-кто знает, кое-кто нет, но все *могли бы*.

Адорно отнюдь не единственный, кто задал подобный вопрос. Похожая тема обсуждалась в рамках исследований рекламы, где проблема заключалась в различении – если только в этом – между информирующими и убеждающими рекламными сообщениями. Водораздел здесь провести невозможно, потому что информация изменяет поведение в такой же степени, как и убеждение, и никто не нуждается в том, чтобы осознавать абсолютно всё.[5]

Этот аспект часто упускается исследованиями современной визуальной культуры: насколько «сокрыт» этот скрытый смысл, который раскрывают гуманитарные науки? Он сокрыт от кого, когда и каким образом? Обнаруживается кем, когда и зачем? Я часто сталкиваюсь с предположением, что операция реконструкции скрытого смысла является частью надлежащей интерпретации. Но, на мой взгляд,

утверждение, что если идеологическое значение телевизионных драм не просто *не* вполне очевидно, а, наоборот, умышленно не впускается в сознание, значит, оно действует «ненавязчиво», — это утверждение весьма сомнительно. Предсознательная идея могла бы стать осознанной по желанию зрителей телевизионной программы без помощи исследований визуальной культуры. Развлекательный диалог в фильме о бедной школьной учительнице не сработал бы, если бы «скрытый смысл» размещался прямо перед зрителями, как проецируемый текст в опере. Всё это ставит перед визуальными исследованиями две задачи: определить, когда «скрытый смысл» сокрыт настолько, что его реконструкция будет иметь ценность; и описать *тип понимания*, степень ненавязчивости, которые характеризуют «скрытый смысл» во всех предлагаемых случаях.

Вот пример интерпретации, которая не так очевидна. Это, на мой взгляд, одна из самых блестящих сентенций Адорно:

> «Если астролог настоятельно советует своим читателям в определённый день вести автомобиль с максимальной осторожностью, чтобы наверняка не причинить ущерб ни себе, ни кому-то ещё, то его читатели, тем не менее, будут травмированы уже тем безумным предположением, что совет, справедливый для каждого дня и потому совершенно идиотский, всё равно нуждается в одобрении звёзд».[6]

Обратите внимание, Адорно не говорит, что опасны сами «идиотские» идеи; что действительно причиняет вред, так это «помрачение сознания», которое является следствием допущения подобных идей. В сентенции Адорно обозначил три типа ущерба: физический ущерб от автомобильной аварии; ущерб, нанесённый душевной жизни или логике; ущерб, нанесённый мышлению вследствие безумия или помрачения сознания. Однако даже люди, не относящиеся серьёзно к чтению гороскопов, не вполне это понимают. Они отдают себе отчёт, что гороскопы ненаучны и не заслуживают доверия, но всё же наслаждаются подобным чтением. Любитель гороскопов находит удовольствие в неожиданных совпадениях, которые, тем не менее, не являются подлинными с научной точки зрения. Гороскопы — это всего лишь вид безобидного удовольствия, намекающий на то, что вселенная пронизана невидимыми линиями и связями, и дающий временное облегчение от скучного мира подлинных причин и следствий. Писатели, начиная с Милана Кундеры (который однажды написал гороскоп) и заканчивая Робом Брежным (Rob Brezsny — астролог-постмодернист), полностью отдают себе отчёт в иронии и мимолетном удовольствии, получаемом от своего увлечения.[7] То, о чём они не догадываются, по мнению Адорно, это «помрачение сознания», в которое они сами себя погружают, причиняет им вред. Конечно, это более чем гениальное прозрение, это поистине ценное замечание, но обратите внимание, независимо от того, является оно правдивым или нет (а в случаях Кундеры и Брежны оно может и не быть таковым), оно не имеет под собой системной теории вне общего исследовательского интереса, унаследованного от Маркса и Фрейда. А именно: интереса

к бессознательным или непознаваемым значениям, лежащим за обыденными действиями. Этой проницательности Адорно нельзя обучить, и непонятно, как применить её к другому объекту. Именно поэтому её невозможно с лёгкостью применить в качестве бесспорного метода, в качестве части дисциплины, подобной визуальным или культурным исследованиям. Поэтому в ходе исследований визуальной культуры чаще обнаруживаются предсознательные значения.

Подводя некий итог, хотелось бы отметить, что весьма неожиданным предстает то обстоятельство, когда некоторые люди, утверждающие, будто бы мы обладаем визуальной грамотностью, намного превосходящей таковую во все предшествующие периоды истории (я вернусь к этому в следующей главе), пишут, тем не менее, университетские учебники, предназначенные для обучения этой самой грамотности. Мне хотелось бы знать, сколько первокурсников нуждается в обучении пониманию видео Родни Кинга (Rodney King) или медийных репортажей о смерти Дианы. Сколько популярных образов требуют тотального декодирования? Реклама уже достигла той точки, когда она сама высмеивает себя и свои собственные условности, практически не оставляя работы визуальным исследованиям, за исключением, пожалуй, лёгких поддразниваний на уровне самоосознания и предсознательных аллюзий.

3. Дело о ссылке на Беньямина: вопросы цитирования Беньямина, Фуко и Варбурга

В последнее десятилетие XX века Беньямин предстал как святой покровитель визуальных исследований, которого цитировали повсеместно — от методологии историографии до философии кукол. Правда, временами он выступал весьма ненадежной опорой для этого нового поля, развивающегося в направлениях, которые удивили бы и встревожили его. То же самое можно сказать и о других центральных фигурах, в особенности о Фуко и о теоретике, влияние которого стремительно растёт в области истории искусства, — Аби Варбурге.

Стандартный довод мог бы быть таким: стиль и даже замысел цитируемого текста ещё не делает его использование для каких-либо новых задач обоснованным. И в обычной ситуации я согласился бы с этим. Но несоответствие стилевых особенностей и целей текстов становится критическим и едва ли не пародийным, когда Беньямина цитируют для подкрепления постмодернистских исследований культуры потребления. В некоторых новых дисциплинах поздний капитализм представляется явлением весёлым и даже головокружительным, а консюмеристский спектакль упоминается с удовольствием. Беньямин же полагал совершенно иное. Он не был настолько же непримирим, как Адорно, когда занялся исследованиями массовой культуры, но он никогда не мог бы помыслить торговый центр (shopping mall) как повод для беззаботных игр среди продуктов производства позднего капитализма. (Что как раз было весьма странным для монументальной работы *Руководство по шоппингу Гарвардской школы дизайна*

(*Harvard Design School Guide to Shopping*), начинающейся с рассказа о торговых центрах, прототипы которых были одними из первых объектов исследований Беньямина, и заканчивающейся прославлением практически всего капиталистического.[8]) Беньямин был бескомпромиссно меланхоличен, он был поглощён своей работой и погружён в печаль, которую она порождала. А его бесконечный проект был ещё и поводом остаться в живых (это предположение принадлежит Стенли Кавеллу (Stanley Cavell))[9]. Как бы Беньямин был смущен сейчас и как бы он хотел говорить вместо этого об уровнях сновидения, фантасмагории и иллюзии. Хотя очень легко оставить в стороне его интонацию, цитируя отдельные пассажи, я не думаю, что возможно удерживать беньяминовскую меланхолию бесконечно долго.

Сочинения Беньямина пропитаны метафорами сна, которые подкрепляют его центральную концепцию о нашем медленном пробуждении от буржуазного забытья. Сон также означает беспокойство, осторожность, тревогу и постоянную надежду на внезапный «шок» или «вспышку» озарения. (Эти тропы могли бы поблекнуть, если бы Беньямин был жив, так как он последовал совету Адорно и убрал образы сновидений из своей автобиографии редакции 1939 года.) Как отмечают авторы комментариев к его текстам, беньяминовские мотивы сновидений взяли кое-что у сюрреализма и кое-что у тропов просвещения каббалы.[10] Отмечается и психическая жизнь его текстов: Беньямин был в такой же мере подавлен и угнетён новым капитализмом, как и очарован им. Такое настроение, такое ощущение изоляции отсутствуют в современных гуманитарных исследованиях, которые ухитряются привнести постмодернистскую радость в этот спектакль, даже усердно цитируя Беньямина. Конечно, можно толковать работы Беньямина так широко, чтобы говорить с их помощью о виртуальной реальности и постмодернистском потреблении, однако едко это делается со всей серьёзностью, с сомнением насчёт спекулятивности собственных утверждений или внезапными выпадами, которые отличают его авторский стиль.[11] Как заметил Ричард Шифф (Richard Shiff) в своём проницательном эссе *Handling Shocks*: «Вместо того чтобы трактовать произведение искусства как результат последовательного развития культуры и общества, [Беньямин] сосредоточивается на парадигматической дискретности, на весьма специфическом случае негативации – а именно, на опыте “шока”»[12]. Беньямин придерживался такой чужеродной интерпретативной стратегии, если вообще подобные изыскания внезапных «шоков» могут быть названы стратегией.

В. Беньямин отыскивал подобные моменты пробуждения в фильмах, в которых они могли осуществляться за счёт шока от рваного, быстрого монтажа, крупных планов или за счёт эффектов расширения и сжатия времени. Но самая известная его работа, посвящённая исследованию этой темы, – анализ пассажей, парижских остеклённых универсальных магазинов, где обычные предметы вдруг внезапно наседали на него, сокрушая непроницаемые панцири, скрывающие их среди привычных предметов городской жизни. Подобные

эпифании, конечно, случаются и сегодня, но они весьма редко становятся объектом изучения для современных работ по визуальной культуре. А если такое и случается, то подобные исследования не воспринимаются уже как сигналы, призванные пробудить дремлющую буржуазию.

Всё это вынуждает меня обозначить несколько причин, по которым необходимо быть предельно осторожным при цитировании Беньямина в современных исследованиях. Его замысел значительно отличался от нашего, а настроение его работ абсолютно чуждо нашему состоянию бескомпромиссного счастья. К тому же ведущие понятия Беньямина зачастую неоднозначны или непроницаемы и именно поэтому не поддаются простому цитированию. Я убежден в том, что «аура» — чрезвычайно сложный и многосоставной концепт, требующий некоего полурелигиозного вчувствованного понимания. Концепт, связанный с такими явлениями XIX века, которые Беньямин не хотел бы реанимировать. В современном же научном письме, как мне кажется, ссылка на ауру — всего лишь завуалированный способ сказать о трансцендентной ценности, причём в текстах, которые в целом отвергают как трансцендентное значение, так и ностальгию по нему. Цитирование *Произведения искусства в эпоху его технической воспроизводимости* иногда является единственным допустимым способом контрабанды затянувшейся ностальгии по позднеромантическим концептам.

Беньяминовский концепт «диалектического образа» ещё более нагружен. Частично это определено тем, как Беньямин понимал «внезапную» приостановку исторического мышления, а частично — возможностью возобновления подобного мышления, как это детально продемонстрировала Сюзан Бак-Морс[13]. В некоторых нынешних текстах диалектический образ служит в качестве кода для чего-то более упрощенного: он обозначает «ключевой образ» или попросту «сильный убедительный образ». Даже беньяминовская «бессознательная оптика» приспосабливается для различных целей. И, как в случае работы *Оптическое бессознательное*[14] Розалинды Краусс, совершенно преднамеренно.

Всё вышеперечисленное, и я отдаю себе в этом отчёт, не говорит о том, что визуальная культура должна отказаться от Беньямина. Более того, всё это не является и аргументом, направленным против использования того типа цитирования, которому учил нас Деррида, — цитирования, которое порождает свой собственный контекст, расходясь с замыслом автора оригинального текста. Это довод *ad hominem*[15] для всех исследователей, чувствующих необходимость процитировать Беньямина в поддержку собственной идеи. Я лишь хочу привлечь внимание к увеличивающемуся разрыву между меланхолией и неудовлетворённостью Беньямина, с таким трудом работавшим с собственными жёсткими концептами, и всеми теми многочисленными работами, привлекающими его для поддержки.

На мой взгляд, подобное рассуждение может быть проведено и в отношении таких часто цитируемых авторов, как Фуко или Варбург. У Фредрика Джеймисона есть провокационное рассуждение о фуки-

анской концепции визуальности, к которому стоит здесь обратиться. Джеймисон помещает Фуко на вторую из трех стадий развития теории взгляда, точкой отсчёта данной теории полагая концепцию Сартра, изложенную в *Бытии и Ничто*. Подобная точка зрения проблематизирует роль концепции Фуко для визуальной культуры. Фукианское восприятие «взгляда», или «пристального взгляда» *(look or gaze)*, по мнению Джеймисона, является «моментом его бюрократизации». На этой стадии «абсолютная уязвимость по отношению к взгляду и его контролю» достигает «той точки, с которой наличие индивидуального акта смотрения больше не обязательно»[16]. Джеймисон проводит удивительную параллель с романами А. Роб-Грийе, в которых «визуальные образы раскрывают только лишь бесформенную изнанку, маркирующую их как симптомы, которые всегда должны оставаться неопределимыми». В романах, подобных *Ревности* (*La Jalousie*), «проявляется нечто похожее на невроз навязчивых состояний, бессмысленные неконтролируемые желания, напоминающие исступление трудоголика, в которых отсутствующий субъект отчаянно пытается развлечь себя самого при помощи механического повторения». Затем следует третья стадия развития теории взгляда – постмодернистская технологическая эйфория, тот «подлинный час общества образов», в котором паранойя, бюрократия и невроз полностью искоренены.[17] (Я хотел бы обратить внимание на эту третью стадию как полную противоположность беньяминовской позиции сомнения.) Именно это, по моему мнению, необходимо рассматривать как точку отсчёта для эффективного критического разбора вышеупомянутого настойчивого интереса к Фуко. Концепт «бюрократического взгляда» прекрасно подходит для тем уязвимости, надзора и скрытого контроля. Однако он не работает как с постмодернистским увлечением процессами вглядывания, рассматривания и пребывания под взглядом, так и с более ранними трактовками взгляда, от Сартра до Лакана, которые, кстати, также ещё востребованы в исследованиях визуальной культуры.[18] Современные исследования визуальной культуры привлекают Фуко для подтверждения любой из джеймисоновских «стадий». Более того, имя Фуко легитимирует само понятие эры или «порядка» визуальности, как, например, в концепции трёх стадий Джеймисона или в теории «скопического порядка» Мартина Джея (Martin Jay) и др. Поэтому уточнение и детальная разработка смысла понятия «бюрократический взгляд» помогут определить ограничения фукианских теорий паноптизма и надзора, а также защитить их от использования в качестве общих моделей взаимоотношения между взглядом и властью.

Последний пример взят мной из истории искусства (что, несомненно, облегчает задачу аргументации его использования при рассуждении о визуальной культуре). Речь пойдёт об Аби Варбурге. В течение последних десяти лет он является главным героем растущего числа монографий, лучшая из которых – работа Жоржа Диди-Юбермана *Уцелевший образ* (*L'Image survivante*)[19]. Среди достоинств Варбурга, привлекательных для истории искусства, – увлечение образами и их философией, а также нестандартные методологические

подходы. Он настолько остро чувствовал десемантизацию образов, происходящую с течением времени, настолько был очарован призраками и реинкарнациями старых смыслов, что вдыхал новую жизнь в некоторые из них, не ограничивая свой выбор лишь древнегреческими и ренессансными. К этой эмоциональной составляющей авторского метода Диди-Юберман отнесся с такой предупредительностью и наблюдательностью, которая не была присуща авторам предыдущих работ о Варбурге, в том числе и Э. Гомбриху (E. Gombrich). *Уцелевший образ* полон догадок и рассуждений о посмертной жизни образов, о природе их появления, о вопросах трансформации и вытеснения. И над всем этим царит главное увлечение Варбурга, то, что он называл «формулы патоса»[20] (*pathos formulas*, Pathosformeln). По существу, *Уцелевший образ* – это наиболее глубокое и содержательное исследование, посвящённое исторической жизни образов. Однако оно ограничено, как, собственно, и круг интересов Варбурга, только чрезвычайно экспрессивными, пробуждающими воспоминания, исполненными пафоса образами. И вот здесь я хотел бы сказать о *Pathosformeln* Варбурга то же, что говорил выше о Беньямине: проблема заключается не в самой концепции Варбурга, кстати, непревзойдённой, а в непрерывно расширяющемся диапазоне ее применения.

Какие-то из идей Беньямина, Фуко, Варбурга неуместны в современных исследованиях, какие-то, наоборот, могут быть применены слишком широко. Однако отдельные идеи, как, например, замысел Беньямина написать историю как образ и посредством образов, просто невозможно использовать в современных исследованиях. Так, Сюзан Бак-Морс использовала подборки иллюстраций для того, чтобы воссоздать исторический смысл: она проделала это в конце *Диалектики видения* (*The Dialectics of Seeing*), а затем в работе *Мир мечты и катастрофа* (*Dreamworld and Catastrophe*).[21] Мне неизвестны сколько-нибудь серьёзные критические разборы этих попыток, но подборка иллюстраций в *Диалектике видения* имеет, на мой взгляд, то слабое качество, которым обладает любая группа изображений, сопровождаемая минимальным текстом. Такая подборка может быть настолько по-разному истолкована, что пропадает желание её обсуждать. (Подобная проблема характерна и для бессловесной книги художника.) Изображения в *Мире мечты и катастрофе* встроены в пространный текст, но и они вызывают желание истолковать их скорее как знаки ностальгии по провалившейся модернистской утопии. Я думаю, что они трактовались бы аналогично, даже если бы были напечатаны в обычном фотожурнале. Кроме этих проблем, поднятых экспериментами Бак-Морс, существует ещё одно важное обстоятельство, которое заключается в том, что, как сказал Макс Пенски (Max Pensky), «если "Пассажи" (Passagen) рассматривали *вещи* как тексты, то позже нарочито марксистский *Труд о пассажах* (*Passagenwerk*) имел дело уже с *текстами* как вещами»[22].

А. Варбург также предпринял попытку рассказать историю посредством образов. Его знаменитый последний проект *Мнемозина*[23] (*Mnemosyne*) – попытка схематически представить свою теорию

при помощи открыток и изображений, закреплённых на чёрных ширмах, — конечно, отличается от проекта Беньямина, но только лишь своей неповторимостью (в буквальном смысле), и не предлагает модели для истории искусства.[24]

Я надеюсь, что сказанного вполне достаточно, чтобы понять смысл моих рассуждений, хотя они могли бы быть намного пространнее. Встретить имена Беньямина, Фуко или Варбурга в первой же паре сносок в эссе, посвящённом визуальной культуре, или разбросанными среди примечаний в книге — обычное дело. Как любое новое поле исследований, визуальная культура имеет естественную потребность в фундаментальных текстах и идеях. Однако и теоретики, и критики оказывают сами себе медвежью услугу, используя подобные тексты для подкрепления своих работ. Это особенно важно, если направление новых исследований расходится с постулатами их же источников. Большинство исследований, проводимых в рамках визуальных исследований, достигают поставленных целей без обращения к «диалектическому образу» Беньямина, паноптикуму Фуко, «формам пафоса» Варбурга, «объекту *a*» Лакана, иконе-индексу-символу Пирса или пунктуму Барта. Не всегда какая-то идея становится понятнее или выразительнее лишь за счёт сцепки с каким-либо из подобных концептов.

Речь идёт здесь не о профессиональном языке, и я ни в коем случае не предлагаю новой исследовательской парадигме оставить попытки найти общий язык с наиболее интересными авторами прошлого. Без постоянного диалога с наиболее плодотворными авторами и концепциями визуальная теория рискует остаться поверхностной и, что ещё хуже, оторваться от своей собственной истории, втягиваясь в процесс постоянного переизобретения банальностей, что и так характерно для современных работ об искусстве. Я же предлагаю нечто совершенно иное: моя дидактика призывает к независимости. Всеми средствами соперничайте с наиболее значительными авторами смежных дисциплин, а когда придёт время писать, рассмотрите возможность написать работу, не прибегая к их помощи. Зачастую основательную и прочную связь с историческими объектами и событиями, что прекрасно осознавали и Беньямин, и Фуко, и Варбург, обеспечивает нечаянно обнаруженное сходство, скрытое подобие или вообще применение абсолютно невежественного подхода. Так зачем же распылять свой собственный голос между сносок, если то, что вы хотите сказать, знаете только вы?

4. Дело о невостребованном наследстве: в поисках более далёкой истории дисциплины

Авторство выражения «визуальная культура» обычно приписывают Майклу Бэксандаллу (Michael Baxandall)[25]. Эта генеалогия, совершающая скачок от Бэксандалла к настоящему, является типичным амнестическим жестом визуальных исследований. Ведь Бэксандалл одним из первых указал бы на то, что идея создания истории визу-

альных практик уходит в прошлое значительно дальше. У генеалогического древа визуальной культуры *de facto* есть ствол «Фуко», или даже «Фуко и Беньямин», а корни этого древа уходят к Марксу. Полная же генеалогия ещё шире. И осознание этого факта может сделать визуальные исследования более разносторонними и исторически рефлексивными.

История визуальных культурных исследований начинается в XV в. одновременно с возникновением увлечения древностями, которое разделяли люди, интересовавшиеся всем разнообразием реликтов прошлого – одеждой, городскими пространствами, монетами, медалям, камеями и военным снаряжением.[26] В XVII в. владельцам кабинетов чудес было необходимо поддерживать многообразие экспонатов, они собирали культурные артефакты, и их цели не были так уж далеки от целей того, что позднее назвали археологией и антропологией. И хотя эти *Wunderkammern* весьма хорошо изучены, интерес современных исследователей привлекают в большей степени образы самих коллекций, а также немногие сохранившиеся экспонаты. Если бы история визуальных культурных исследований была более доскональной, то она не оставила бы без внимания ту тщательную работу, которая проделывалась коллекционерами на основании собственных идей о собираемых предметах и артефактах.[27] Сейчас эти труды коллекционеров (немногие переведены, но большинство так и остались на латыни) изучают ради получения сведений, способных пролить свет на процесс возникновения современных музеев, а также ради обнаружения того сохранившегося в них понимания чуда, которое такие художники, как Дэвид Уилсон (David Wilson) (из Музея технологий юрского периода), пытаются реконструировать. Однако эти сочинения могут быть исследованы более широко, с пользой для разработки современных концепций культуры, артефакта, искусства и визуальности.[28]

Леопольд фон Ранке, известный историк XIX в., предстаёт весьма неоднозначной фигурой для визуальных исследований. Ранке интересовался визуальными аспектами культуры (наряду с другими, преимущественно литературными и историческими ее элементами), но в то же время он постоянно подчёркивал значение работы с архивными документами и точными фактами для историков. Подобное отношение к архивам является ещё одной особенностью визуальных исследований, отсылающей к Беньямину (который много лет провел во Французской национальной библиотеке в Париже). Но, как прекрасно осознавал сам Беньямин, это стремление уходило корнями в немецкую историографию XIX в. Для визуальных же исследований проблема заключается в том, что Ранке относился к своим архивным находкам как к неоспоримым фактам.[29] Современное критическое отношение к этой позитивистской установке, заключающееся в том, что так называемые факты необходимо дешифровать и интерпретировать, что факты сами по себе являются частью дискурса достоверности, Беньямин предугадал и развил в одном своём наблюдении, которое нечасто принимается во внимание современными визуальными исследованиями. Беньямин называл представление о том, что факты демонстрируют события «та-

ками, какими они действительно были», «сильнейшим наркотиком [девятнадцатого] столетия».[30] Факты всё ещё остаются наркотиком, хотя в соответствии с логикой развития аддикции наше отношение к этому сильнодействующему средству куда опаснее. Теперь мы, как к наркотику, относимся к тому, что факты могут быть импортированы в метанарративы. И на фоне нашего должного отношения к многообразному наследию, хранящемуся в архивах, и нашего определённого чувства истории эти факты продолжают функционировать в метанарративах, как сказал бы Беньямин, уже как снотворное.[31]

Под влиянием Ранке историки XIX в., такие, например, как Буркхардт, принялись за изучение всей совокупности наследия прошлых культур. Так, несмотря на отсутствие иллюстраций, буркхардтовские реконструкции ренессансной Флоренции невероятно наглядны. Он даже описывал некоторые аспекты повседневной частной жизни (любовь к подобному занятию часто приписывается историкам и антропологам XX в.), включая такие объекты, как «погребальные обычаи и манеры приёма пищи», мужские рейтузы, косметика, обивка мебели, парфюмерия и ювелирное искусство.[32] Я. Буркхардта считают отцом-основателем культурных исследований, однако его наследие является предметом споров и неоднозначных толкований. В 1893 г. он высказал мнение, что история искусства, в отличие от культурной истории, должна иметь дело с «задачами» (*Aufgaben*). Однако до сих пор широко обсуждается, что именно он имел под этим в виду. Так что не совсем ясно, имеет ли смысл называть Буркхардта прямым предшественником исследований визуальной культуры.[33]

Исторические исследования визуальных практик продолжили в XX в. такие историки, как Марио Прац (Mario Praz), который написал широкомасштабную историю интерьерного декора и оставил подробное описание собственной римской квартиры – комната за комнатой, предмет за предметом.[34] Коллекционеры и историки искусства начала XX в. работали со всеми видами искусства «малых» форм – монетами и наградными знаками, геральдикой и оружием, иконами и гербовыми щитами, геологическими и анатомическими иллюстрациями, ботаническими зарисовками и рисунками микроскопических препаратов, а также с разнородными образами – от хирургических до «иппологических». Эрвин Панофски был хорошо знаком с литературой такого рода, хотя по большей части ею пренебрегали вследствие узкой направленности и нудных интерпретаций.[35] Насколько я понимаю, исследователям *fin-de-siècle*, жившим в эпоху модерна, увлечённым такими темами, как садовый дизайн XVIII в. или медальоны периода упадка Римской Империи, как и современным исследователям визуальной культуры, само изобразительное искусство попросту было неинтересно, в отличие от вопросов условий его производства и восприятия. Так что очень важно не переоценивать новизну нового исследовательского поля и не делать слишком поспешных выводов об однобокости знаточества.

Почему бы не расширить список теоретиков, которым мы располагаем, включив в него Ранке и Буркхардта, Марио Праца (Mario Praz)

и Германа Броха (Hermann Broch), Вальдемара Деонна (Waldemar Deonna) и Анри Франкфора (Henri Frankfort), Элиаса Канетти (Elias Canetti) и Роберта Музиля (Robert Musil), Фернандо Пессоа (Fernando Pessoa) и Людвига Холя (Ludwig Hohl), Жоржа Диди-Юбермана и Юбера Дамиша (Hubert Damisch)? Почему бы не написать работу, опираясь на Джамбаттиста Вико или даже Джордано Бруно (Джойс это сделал)? Почему не воспользоваться теоретическими аллюзиями сестры Хуаны Инес де ла Крус (Sor Juana Iñes de la Cruz), а не Люс Иригарей? Почему бы не познакомиться с более далёкими, глубокими корнями изучения визуальной культуры? Ведь так много интереснейших теорий образа, проигнорированных визуальными исследованиями: трактовка Лейбницем пространственных образов как смутных, неадекватных идей, юмовское различение впечатлений и идей, идеи Лукреция об эманациях, медитации Экхарта о внутреннем образе Бога, классификация образов и их связь с Богом св. Иоанна Дамаскина. Материала достаточно для того, чтобы освоить дюжину новых текстов.[36]

Надо признать, что, опираясь на Беньямина или Фуко, исследователь культуры получит больше шансов сказать нечто, что покажется более убедительным его читателю: напишите исследование телевидения, используя Вико, и ваш текст, вероятно, произведёт впечатление значительно менее аргументированного. С другой стороны, может так получиться, что Вико работал с темами, которые связаны с современными исследованиями, куда больше, чем Беньямин или Фуко; и в этом случае было бы более логично и продуктивно начать с Вико.

Визуальные исследования опираются на небольшое число теоретиков. Список, составленный Сюзан Бак-Морс, не лучше и не хуже других: Барт, Беньямин, Фуко, Лакан... и многие другие, включая Жана Бодрийара и Поля Вирилио, не исключая, конечно, и «призраки» Маркса. В визуальных исследованиях циркулируют работы целого ряда теоретиков, однако сам метод, на основе которого созданы самые продуктивные работы, это, по сути, очень консервативный вид иконографии, унаследованный от Э. Панофского. Чтобы максимально обогатить данную дисциплину, этот список необходимо расширить в нескольких направлениях. Можно внести в него неканонические тексты уже перечисленных авторов: например, странную работу Барта о Жюле Мишле или избранные места из *Аркад* Беньямина, содержащие критику *avant la lettre,* самих визуальных исследований как научной дисциплины. А в качестве следующего шага визуальная культура могла бы двинуться навстречу неизвестному — и кто знает? Тогда в течение нескольких лет мог бы появиться анализ Европарка Диснея, сделанный на основе работ Джамбаттиста Вико, без единой ссылки на теоретиков XX века.

5. Дело об орнитологе из Новой Гвинеи: могут ли визуальные исследования быть поистине мультикультурными?

В 1998 г. я организовывал одну из панелей на конференции Ассоциации колледжей искусства, для которой просил подготовить доклады о книгах по истории искусства, опубликованных не на Западе. Требования предполагали, что докладчики сделают сообщения об учебниках по истории искусства, написанных в Индии, Китае или Юго-Восточной Азии. Моя идея заключалась в том, чтобы взглянуть на концепцию «западности» ключевых нарративов истории искусства, сравнив их с «историями», написанными за пределами Запада. На мой запрос было подано всего три заявки, причём две из них нельзя отнести к «не-западным»: один из докладчиков хотел подготовить сообщение об использовании западных учебников в китайских школах, а второй предполагал поговорить о текстах по истории искусства, написанных в Польше в начале XX в. Организаторы конференции, как я понимаю, предложили ряду людей хоть как-то заполнить мою панель, однако вместо этого я решил вообще отказаться от её проведения. Среди авторов огромного потока статей по мультикультурализму и постколониальной теории (только на указанной конференции подобных работ насчитывалось около пятидесяти), по-видимому, лишь несколько, а возможно и всего один – а именно тот, кто подал заявку на мою панель, – читали незападные книги по истории искусства. Для меня отсутствие интереса к этой теме говорит об отсутствии интереса самой дисциплины к написанному за пределами Запада, чего не скажешь о быстро развивающемся увлечении высказываться *с западной позиции* о незападном искусстве либо обращаться к незападному искусству.

С каждым годом визуальные исследования расширяют сферу своих интересов в сторону «незападного» и постколониального, наращивая исследования по темам, когда-то полностью заброшенным или известным только антропологам. Расширяющийся тематический диапазон выступает одним из критериев легитимации мультикультурной направленности, однако у визуальных исследований есть возможность стать мультикультурными в более глубоком и радикальном смысле.

Эти новые исследования применяют западную методологию к незападному материалу, создавая тексты в соответствии с западными же нормами научной практики. Более радикальная практика, которую можно себе представить, была бы более лояльна в отношении использования как незападной методологии, так и незападных нарративных форм. Такие исследования могли бы преодолевать радикально новые культурные границы. Это вовсе не означает, что настоящий мультикультурный подход подразумевает смесь языков или культур или применение какой-либо философской теории *Друговости*, как предлагают некоторые авторы.[37] Я имею в виду нечто куда более приземлённое и определённое. Стандартный мультикультуралистский текст, созданный в рамках визуальных исследований, всё ещё зависит

от общеизвестных западных методологий: психоанализа, марксизма, культурной критики Беньямина, фукианской археологии и критического анализа дисциплинарных систем, антропологических теорий лиминальности и постколониальных теорий, инспирированных такими авторами, как Эдвард Саид или Хоми Бхабха. Но не от методологий, почерпнутых в местных, региональных работах. Кроме того, типичный текст по визуальному анализу полностью принадлежит западной научной традиции, под чем я понимаю (в банальном смысле) то, что подобный текст следует западным регламентированным правилам нарратива истории искусства, так же как и правилам описания, анализа, цитирования и аргументации. В противном случае, и это именно то, что я имею в виду под «банальным», текст не сможет найти издателя. Предмет изучения подобного текста может быть незападным, и его автор наверняка обратится к колониализму или постколониализму, но методология и само исследование должны оставаться западными.

Всё вышеизложенное может прозвучать как естественное и обязательное условие. Но если наша цель состоит в усилении исследовательской чувствительности к понятиям колониализма, мультикультурализма и концепту западности, то как же нам *не стремиться* к идеалу текста, в котором западные и незападные методологии использовались бы как по отдельности, так и вместе? Писать такие тексты, в которых осознание научного аппарата, нарративных форм и сама структура могли бы представлять альтернативу западным или вообще быть незападными? В одной из своих работ я уже рассуждал о том, что научная работа рискует вообще выпасть из рассмотрения как исследование по истории, если её автор, следуя этому совету слишком рьяно, будет использовать незападные методологии и напишет работу не на западный манер. Подобный текст скорее произведёт впечатление эксперимента, прожекта или нелегитимного на Западе документа. Однако это ещё не аргумент для того, чтобы оставить попытки писать подобные тексты.[38]

Опираясь на это, можно обозначить три критерия для подлинной мультикультурной деятельности визуальных исследований. Во-первых, необходимо наличие значительного числа исследователей, заинтересованных в изучении незападных объектов. Это как раз самое легко выполнимое условие, несмотря на то что «незападные» темы всё ещё не вызывают всеобщего исследовательского интереса. Последовательная мультикультурная деятельность также должна быть лояльна в отношении текстов, которые придерживаются двух важных принципов, реализуя «незападность» не только в отношении предмета изучения, но и на уровне использования базовых теорий, а также на уровне самой формы письма. К этому списку я хочу добавить четвёртый критерий: та мультикультурная практика, которую я себе представляю, должна осознанно избегать банальностей всех методов интерпретации, стремясь к комплексности и гибридности.

Позвольте мне высказать общее, может быть несколько расплывчатое, предложение: большинство исследований в области гуманитарных наук ориентируются на комплексность и неоднозначность в

качестве приоритетных методологических принципов. Большинство текстов описывают культурные локализации, практики, идентичности и объекты как гибридные, смешанные, неоднородные, маргинальные, смещённые, дезориентированные, креольские, пиджин, транскультурные, лиминальные, мета-, пара-, квази- или ещё каким-нибудь образом сложные и неоднозначные.[39] Удовольствие от подобных текстов производится благодаря той самой исследовательской фокусировке на гибридности, смешанности и других видах нередуцируемых затруднений, так же как и посредством любых других представлений о культурных локализациях, практиках и т. п., что и составляет номинальные темы таких текстов.

В той мере, в какой это утверждение справедливо, общая риторическая стратегия современной гуманитарной науки должна наглядно продемонстрировать уровень непредвиденной сложности или степень неоднозначности, которые не могут быть сведены к упрощённой схеме. В сфере политики, культурных исследований и визуальной культуры внимание к сложности и неопределённости выражается в приоритетном интересе к гибридности. Мультикультурализм и постколониальная теория работают в заведомо неопределимом промежуточном поле между общепризнанными концепциями и, вследствие этого, теоретически в неопределимом межкультурном поле. (Это отражено, например, в названии книги Хоми Бхабхи *The Location of Culture* (1994).) Нынешнее поколение исследователей создаёт тексты, исследующие сумеречные пространства между колониализмом и постколониализмом, национальной идентичностью и глобализмом, искусством и этнографией, между дихотомией полов, личностью и коллективом, отсутствием трансцендентности и верой в неё, между идеей и действием (как в концепции *difference* у Деррида), останками субъекта философии и его экономией разложения, индивидом и обществом (Жан-Люк Нанси), многообразием медиа и единством искусств (опять Нанси), структурой и хаотичностью, между теологией и негативной теологией, формой и содержанием, человеческим и животным (опять Деррида), чувством и смыслом, значением и его отсутствием. Этот список, порождённый в рамках западной метафизики базовыми дихотомиями западной философии (с её выводом о собственной невозможности) с целью найти какое-то единое разрешение, достижимое в рамках этих же дихотомий, выглядит бесконечным. Отсюда и эти характерные удовольствие и дискомфорт от неясной промежуточной зоны между чётко определимыми концептами, или даже между её названием и ближайшим соседним.[40]

Если существует аналитическое ограничение для подобных исследовательских интересов, то оно коренится в допущении, что достаточно лишь продемонстрировать то, что я здесь называю гибридностью. Основная идея заключается в том, чтобы прокладывать новый путь от уже известных состояний и дихотомий, которые трактуются как относительно «чистые», к достаточно интересным и сложным неоднородным состояниям. Понятие «гибридность» становится основным инструментом анализа и используется для описания любой

ситуации. Анализ считается завершённым, когда он достигает в описании такой степени гибридности или неоднозначности, которая не редуцируется к начальному состоянию или исходным дихотомиям (в соответствии с логикой и смыслом текста). В терминах, заданных самим текстом, это заново описываемое состояние является одновременно неопределимым и не поддающимся упрощению.

На мой взгляд, подобная логика работы универсальна – как для художественной концепции, так и для диссертации. Одно из следствий, которое из неё вытекает, заключается в том, что акцент на впервые описываемое состояние совместно с уникальностью каждого текста значительно затруднит сравнение двух разных гибридностей, проводимое с целью прийти к более широкому пониманию их отличительных особенностей и сходства. Работа Хоми Бхабхи наиболее показательна как раз в отношении темы гибридности. Автор может апеллировать к многочисленным теоретическим моделям, которые он подгоняет под общую логическую последовательность, при этом делая модели абсолютно непригодными для дальнейшей редукции или использования для ещё более вольных сопоставлений.[41]

Я говорю это всё для того, чтобы намекнуть на то, что, в конце концов, несмотря на кажущееся изобилие литературы, существуют лишь ограниченные и неупорядоченные методологические источники для теоретизирования о пересечении культурных границ. Ресурсы кажутся необъятными, но они основаны на небольшом количестве стратегий деконструкции бинарностей и размывания границ. Поиск новых замысловатых и не поддающихся упрощению форм гибридности – это всецело западное порождение, подкрепляемое постструктуралистскими и постколониальными исследованиями. И потому более радикальный мультикультурализм нуждается в попытках поиска других интерпретационных стратегий.

«Западность» самой теории может быть обнаружена в опубликованной дискуссии Деррида и Фуко. Изданная через десять лет после смерти Фуко, последняя часть полемики вскрывает, что проблематика разума и рациональности, понимаемая как широчайший горизонт, в рамках которого существуют поставленные Фуко вопросы, осуществляется, по сути, внутри того, что Деррида называет «эпохой психоанализа»[42]. В эту эпоху – в которую, кстати, Деррида помещает и себя – авторы, включая Фрейда и Лакана, предоставляют фундаментальное основание для размышления об исторических условиях истины, так что вопросы, появляющиеся за пределами этого горизонта – я бы сказал, словно миражи, – предстают так, как если бы они были, в самом своём основании, психоаналитическими по происхождению. Если Деррида прав, то последний довод любой дискуссии о методах и значениях разума в истории будет психологическим или психоаналитическим: ни одно другое объяснение не выглядит более неопровержимым, и наоборот, замещение посредством языка психоанализа любого другого вида аргументации имеет заметные искажения.[43] Следовательно, учитывая такое специфическое понимание, наша «эпоха» и является западной: этот факт должен послу-

жить важным знаком для учёных, работающих в сфере визуальных исследований – исследовательском поле, которое и так уже подвергается влиянию психоанализа.

Тезис Деррида абстрактен и всеобщ, но подтверждения сразу же обнаруживаются в работах по постколониализму. Отличный пример здесь – Славой Жижек. Его книги искромётны и совершенно непредсказуемы, но его объяснительные модели – это сменяющие друг друга теория Лакана и поздний (или пост)марксизм. Точно так же, как Жижек мечется внутри современной культуры от оперы к Чаушеску, от Патриции Хайсмит к японским *манга*, он колеблется меж двух излюбленных источников интерпретации. Часто пассаж, объясняющий какой-либо феномен в марксистских терминах, дает ход дальнейшей трактовке в духе Лакана. Любопытно то, что, как я успел заметить, здесь никогда не происходит столкновения теорий: Жижек не чувствует, что необходимо подойти к интерпретации Лакана с точки зрения марксистской проблематики. Как я понимаю, выбор схемы для объяснения другой схемы происходит мгновенно и на интуитивном уровне: просто Лакан никогда не кажется «незаконченным», а Маркс иногда кажется.[44] Это неутолимое влечение Жижека к интерпретации интересно ещё и тем, что он, кажется, никогда не беспокоится насчёт подобной асимметрии (я не сказал, что он её не замечает) и никогда не говорит о ней как о насущной проблеме. Но что если попробовать посмотреть на неё таким образом? Ведь может оказаться, что любой дискурс, совместимый с лакановским, даёт начало лишь единственной *дальнейшей* интерпретационной стратегии.

Гайатри Спивак предоставляет нам ещё один аналогичный пример. В работе *Критика постколониального разума* (*Critique of Postcolonial Reason*) она анализирует индийские и западные культурные практики, учитывая ограничения и «западность» постколониальной теории. Но в то же время Спивак анализирует западные и индийские понятия в терминах, заимствованных у Деррида и у психоанализа. Она не привлекает индийские понятия для того, чтобы пояснить значения и смыслы, ускользающие от дерридианской методологии или от психоанализа Фрейда. И это не просто ошибка или оплошность: как сказал Деррида, имя Фрейда можно поставить во главе целой «эпохи», во время которой то, что понимается под критической теорией, всё ещё пишется. «Критика постколониального разума» заканчивается предположением, что постколониальный и западный дискурсы соотносятся как асимптоты, развиваясь параллельно, но никогда не соприкасаясь. На последней странице этой работы есть атрибутирующая эту идею сноска на Деррида, в которой Спивак цитирует его работу *Glas*. В этой работе Деррида играет с идеей «сшивания» параллельных дискурсов и редких случаев их структурного родства, так что в конце концов Спивак обращается к читателям с просьбой «сшить вместе третью *Критику* Канта и источники, подобные *Chinta* (бенгальский журнал)».[45] В общем, сноска, сделанная Спивак, доказывает, что эта идея могла бы стать продуктивным направлением для дальнейшей работы. Когда я это прочёл, меня просто ошеломило: в конце столь

длинного и требовательного размышления, в котором обсуждается и критикуется множество стратегий постколониального способа мышления, обнаружить, что оптимальная модель мультикультурного сходства — всецело западная, и оставить эту идею совершенно открытой, как если бы в этом можно было сомневаться до тех пор, пока Деррида не сказал своего веского слова. И если уж асимптоты так необходимы в качестве модели, почему бы не отыскать их в каком-нибудь индийском источнике? Не боясь навлечь чей-то гнев, назову тексты кашмирских шиваитов, которые местами «звучат» в манере *Glas*. И вот почему (эта причина также отлично известна Г. Спивак): подобное толкование *неминуемо* произведёт впечатление однозначно неполноценного! И потому даже условный намёк на Деррида более предпочтителен.[46]

Как указывали многие авторы, мультикультурализм и постколониальная теория всё ещё крепко укоренены на Западе. Мы до сих пор не «деколонизировали наши методологии» даже на самом общем уровне. Та работа, которая производится сейчас, не является «транскультурной», за исключением предмета исследования.[47] Современные тексты по постколониальным исследованиям являются мультикультурными в лучшем случае на четверть: зачастую они глубоко мультикультурны в том, что касается предмета изучения, и практически никогда в том, что касается основной и принципиальной стратегии поиска гибридности, или предпочитаемых теоретических моделей, включая психоанализ, или же формата статей, монографий, конференций. Более сильный и здоровый мультикультурализм всё ещё ждёт своей реализации. И не существует причины, по которой он не может начаться с изучения образов, связанных с многочисленными разновидностями неизвестных пока концептуальных и интерпретационных режимов, которые могли бы помочь усомниться в нашем влечении к понятию «гибридности» и в нашем заточении в «эпохе психоанализа». За пределами Запада существует множество ресурсов для разработки действительно иных интерпретативных методов: индийская философия визуальности, японское восприятие места и времени, архитектурные пространства Чавина, отображение пола в пиктографических элементах иероглифов, теория идентичности индских надписей на глиняных табличках. Список подобных ресурсов бесконечен в буквальном смысле. Вот лишь два небольших примера.

A. Кен-ичи Сасаки (Ken-ichi Sasaki) составил весьма провоцирующий список слов японского языка, тем или иным образом обозначающих зрительный процесс («seeing»). Он отмечает, что глагол *miru* (видеть, *to see*) имеет общее происхождение с существительным *me* (глаз, *eye*), и предлагает ввести объединенное выражение «видеть/глаз» («seeing/eye») для того, чтобы уловить и передать смысл этого незападного понятия. Этот компаунд глагола и существительного обозначает нечто исключительно активное, находящее объекты в окружающем мире, а не просто пассивно воспринимающее световые лучи. (Сасаки предполагает, что в японском языке «до знакомства с западной теорией восприятия не было ни малейшего представления

о том, что это понятие "видеть/глаз" может означать рецептивный процесс»[48].) Удивительно, но этот же глагол *miru* означает и «иметь с кем-либо сексуальные взаимоотношения» – насколько это разнится даже с архаичным англоязычным библейским эвфемизмом «to know someone» («познать кого-либо»). Для обозначения обыденного зрительного процесса в японском языке существует глагол *au*, но для обозначения процесса активного зрения, как в случае осмотра врачом пациента, японцы используют вышеупомянутый глагол *miru*. Сасаки приходит к заключению, что «интенсивное переживание», выражаемое понятием «видеть/глаз» (*seeing/eye*) объединяет «субъект с удалённым от него объектом»: в сексе, при медицинском осмотре и в ряде других случаев необычного деятельного зрительного процесса (forceful looking).[49] Что за изумительная стартовая позиция для изучения японских изображений! Я могу представить работы, посвящённые анализу насыщенных взглядами гравюр *ukiyo-e*, которые могли бы быть проинтерпретированы с использованием термина Сасаки «видеть/глаз»; или исследование иллюстраций к *Повести о Гэндзи* (*Tale of Genji*), например, из *Гэндзи-моногатари* (*Genji monogatari emaki*) начала XII в., где в пространствах за ширмами сплетаются воедино взгляды любовников, слуг, шпионов и поэзия.[50]

Б. Диана Лёше (Diana Lösche) написала интереснейшее исследование о словах, описывающих птиц в языке культуры абелам (Abelam) провинции Сепик в Новой Гвинее. Она начала с предположения, что само понятие «птичьего», существующее в данной культуре, совершенно не соответствует каким-либо западным понятиям. Подобная дилемма обычно решается двумя способами. Либо уточняется значение такого понятия, при этом подбор западных слов-эквивалентов производится со всей корректностью и аккуратностью (это филологический подход к решению проблемы). Либо понятия языка абелам оставляют без определения, вставляя их непосредственно в англоязычный текст (философский подход). Однако Лёше не воспользовалась даже самым лучшим способом, предложенным в книге (местами изумительной) Стивена Фелда (Steven Feld), изучавшего названия птиц и слова, обозначающие различные виды птичьего пения в другой культуре Новой Гвинеи – какули (Kakuli culture). (Фелд предпочёл нечто среднее между способами, которые я назвал «филологическим» и «философским», кроме того, он записал CD и написал стихи на вдохновившие его песни.[51]) А Лёше решила вместо этого «оставить ситуацию постмодерна в тени абеламской метафизики», написав работу, которая концептуально, если даже не лингвистически является абеламской.[52] В других работах методологические амбиции Лёше простираются ещё дальше. Она пытается применить иные конфигурации, исходя, например, в одной статье из антропологической перспективы, а в другой – говоря с точки зрения теории искусства.[53] Надо ли говорить, что эти эксперименты не имеют успеха ни в отношении трансформирующихся культур, ни в отношении полноты языков научных дисциплин (к которым она обращалась). Здесь важно то, что Лёше страстно хотела предпринять подобную попытку.[54] Визуальные иссле-

дования окрепнут и станут в большей степени адекватными мультикультурализму, если последуют этому примеру.

6. Дело о случаях, в которых приходится писать самому: как не бояться писать нетривиально

Что же такого я могу добавить к этой теме из того, что ещё не было сказано самому себе каждым пишущим? Или из того, о чём умышленно умалчивал каждый учёный, размышлявший о письме как об эффекте политики? Или из того, что скрывает каждый историк, желающий представить письмо в виде оптимального средства выражения истины? Ничего нового, кроме того, что привычка *не* задумываться о том, что значит «писать нетривиально» в вашей области исследований, не так уж хороша. Честолюбие, в отсутствие более простого и подходящего слова, жизненно необходимо визуальным исследованиям, для которых важно стать более сложными.

Первое условие для того, чтобы писать нетривиально, это знать в своей области всё или почти всё. Если вы пишете о цвете в XVIII в., почему бы не попытаться стать лучшим автором, пишущим на эту тему? (И читать не только Жаклин Лихтенштейн (Jacqueline Lichtenstein) и Джона Гэйджа (John Gage), но ещё и Жана Старобински (Jean Starobinski) и даже Дэвида Бэтчелора (David Batchelor).) Мой единственный совет студентам, которые ещё только начинают определять сферу своих интересов: читайте абсолютно всё. В контексте всего вышесказанного это замечание относится прежде всего к старинным источникам по визуальной теории, незападным и научным текстам.

Второй шаг связан с тем, что необходимо вдумчиво подходить к литературе и работать с ней осмысленно, а не просто цитировать важные источники в сносках. Есть такие историки искусства — среди которых Лео Стейнберг, Майкл Фрид и Барбара Стаффорд, — которыми все восхищаются и ссылаются на их работы, но с которыми практически никогда не спорят и которыми серьёзно не занимаются. Никто не всмотрелся в «Тайную вечерю» или фрески капеллы Паолина Микеланджело лучше и глубже, чем Стейнберг, но практически ни один из его последователей не усомнился в его трактовке. Работа М. Фрида о поглощении и театральности[55] повсеместно известна в Соединенных Штатах и Западной Европе, однако новые статьи, посвящённые ведущим художникам, о которых он тоже писал, от Давида до Курбе, от Мане до Поллока, всего лишь отправляют его работы в раздел «Сноски». Работа Б. Стэффорд по визуальности XVIII в. с лёгкостью могла бы послужить основанием для визуальных исследований, но кроме случайных вспышек модных увлечений её редко изучают со всей тщательностью. Так отнеситесь к источникам со всей внимательностью! Сравнивайте свои идеи и мысли с другими, уже известными.

Третий шаг — писать так хорошо, как только можно. Когда придёт время писать статью или книгу, тщательно обдумайте, какой тип работы вы рассчитываете написать. Сделайте это максимально

осмысленно, оптимально и чётко и пишите так хорошо, как только умеете – поэтически, подбирая самые правильные слова для каждого предложения. Подмечайте и избавляйтесь от заурядных клише. Не пишите «сопротивляться гегемонии», «отвергать бинарную оппозицию», «наводить критику» или «развернуть доказательство». Некоторые писатели излишне усердствуют со своей прозой, испещряя её экстравагантными оборотами (например, Вильям Гасс), другие так прорабатывают предложения, что они выплавляются как высокоуглеродная сталь (Лео Стейнберг): но этих авторов все равно читают. Не существует наказания за должное внимание, уделённое письму, но есть награда: то, что вы пишите, прочтут многие.

Я закончу примером, который призван продемонстрировать, в какой степени проблема качественного письма перестала быть проблемой теории. Исходя из личного опыта, могу сказать, что удивительно большое число людей, изучающих историю искусства и визуальную культуру, называют в качестве важнейшего своего вдохновителя Джона Бергера. Я слышал это имя от многочисленных исследователей, специализирующихся в таких разных областях, как искусство перформанса, семиотика кубизма и история дизайна. Кажется, Бергер должен стать святым патроном социальной истории искусства и визуальной культуры, причём в чине, каким такие социальные историки искусства, как Фредерик Антал или Арнольд Хаузер, никогда не обладали.

Во всем этом есть некоторая странность. Она заключается в том, что никто из историков искусства или специалистов по визуальной культуре не пишет так, как Бергер. Историки искусства не прерывают свои прозаические тексты поэзией (старинная традиция, уходящая к Монтеню, гуманистам Возрождения и древнегреческим философам) и не предваряют свои исследования многословными вводными комментариями, как и не впадают в личные воспоминания. Не пишут они и статьи, основанные на противоречащих фактам гипотезах (как сделал Бергер, написав о несуществующем полотне Франца Хальса). Не оформляют свои размышления на тему истории в виде диалога или короткого рассказа. Но почему нет, если подобные знаки увлечённости автора являются плотью от плоти той философии увлечённого зрителя, которую сам Бергер ввёл в историю искусства? Почему же все эти люди, черпающие вдохновение в *Способах видеть* (*Ways of Seeing*) и *О взгляде* (*About Looking*) Бергера не примут на вооружение приёмы письма, которые он практиковал?

Мне приходит на ум два варианта ответа, в некоторой степени они оба наводят на грустные размышления. Большинство из нас не думают о себе как о поэтах или писателях, и поэтому мы освобождаем себя от экспериментирования. Кроме того, большинство из нас в какой-то момент получают желанную пожизненную должность профессора, которая требует соответствия определённым нормам. Вот как я поставил бы вопрос, который, по-моему, останется актуальным, даже если отбросить обозначенные выше два не совсем точных ответа. Если случится так, что социальная история искусства и визуальная

культура как академические дисциплины сочтут тезис Бергера о политиках и гендерных аспектах видения действительно плодотворным, какая трактовка его позиции позволит современным академическим исследователям обойти мнение Бергера о том, что голос автора чрезвычайно важен, что вопросы пола и политических убеждений *требуют* от автора отдаться письму целиком?

Лишь несколько человек, работающих в поле визуальных исследований, всерьёз принимают в расчёт голос автора. Я могу пересчитать их по пальцам одной руки. Это иногда гениально непоследовательный Жан-Луи Шефер (Jean-Louis Schefer), экстатическая и непредсказуемая Джоанна Фруэ (Joanna Frueh), хаотичная и исповедующаяся Элен Сиксу и, конечно, немного параноидальный, непоследовательный и вдохновляющий многих Дейв Хики (Dave Hickey).[56] (Эта параноидальность с большей вероятностью характеризует поведение тех учёных, которые не могут смириться с желанием Хики игнорировать их. А тем, кто пытается, он дарит вдохновение.) Подобные авторы не являются нормативными (хотя, по странному стечению обстоятельств, и Хики, и Фруэ преподают в двух крупнейших городах Невады). И это свидетельствует о том, что действительно индивидуальное письмо – сложное дело и редкое явление. Большинство историков искусства и визуальных теоретиков озабочены тем, чтобы их манера письма и собственный голос нивелировали и скрывали следы их индивидуальности. Так что академическую работу невозможно перепутать с поэзией, мечтами или беллетристикой. Достаточное количество историков действуют в подобном духе, отделяя собственно исторический текст от экспериментальных пассажей, как, например, Розалинд Краусс (например, выделеннные курсивом абзацы в *Оптическом бессознательном*) и Гризельда Поллок.[57] То, что некоторые авторы, работающие в поле визуальных исследований, продолжают писать в документальном стиле Бергера, присущем его недавним работам (как, например, *Форма кармана* (*The Shape of a Pocket*)) – проявление того же симптома. Как будто у Бергера была только одна идея, которую он обнародовал ещё в 1960-х гг.[58] (С Леви-Строссом ситуация аналогичная: практически никто не читал его книгу о видении и визуальности *Смотри, слушай, читай* (*Look, Listen, Read*), которая содержит рассуждения о Пуссене.[59])

Я думаю, это всё, что стоит сказать о том, как писать честолюбиво и нетривиально. Если вы студент или исследователь, писать – ваш удел. И это занятие имеет смыл только в том случае, если вы делаете его так хорошо, как только можете.

Примечания

1 Американские торгово-развлекательные центры, предназначенные для девочек. – *Прим. перев.*

2 Marx K. *Capital*. London: Dent, 1972, chapter 1.

3 Krauss R. *Welcome to the Cultural Revolution* // *October*. 1996. № 77. P. 83–96.

4 Adorno T. *How to Look at Television* // *The Culture Industry*. P. 158–177 (перевод откорректирован).

5 Malcolm B. *Advertising: The Rhetorical Imperative*. In: C. Jenks (ed.) *Visual Culture*. P. 26–41.

6 Adorno T. *Culture Industry Reconsidered // The Culture Industry*. P. 98–106.

7 Я благодарен Мод Лэвин (Maud Lavin) за подсказку о Р. Брежны (Breszny). См.: www.freewillastrology.com.

8 *Harvard Design School Guide to Shopping.* Cologne: Taschen, 2001. Я благодарен Мод Лэвин за то, что она обратила мое внимание на эту книгу.

9 Cavell S. *The Arcades Project // Artforum*. 2000, April. P. 31–35.

10 Cohen M. *Profane Illumination: Walter Benjamin and the Paris of Surreal Revolution*. Berkeley: University of California Press, 1993; Handelman S. *Fragments of Redemption: Jewish Thought and Literary Theory in Benjamin, Scholem, and Levinas.* Bloomington IN: Indiana Univserity Press, 1991; Pensky M. *Tactics of Remembrance: Proust, Surrealism, and the Origin of the Passagenwerk*. In: M. Steinberg (ed.) *Walter Benjamin and the Demands of History*. Ithaca NY: Cornell University Press, 1996. P. 185–189.

11 Есть и обратный пример: Friedberg A. *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*. Berkeley: University of California Press, 1993. Отличная дискуссия на тему подобной вольной трактовки Беньямина см.: Schwartz V. *Walter Benjamin for Historians*, рецензия на английский перевод *Arcades Project,* в *American Historical Review* (December 2001): 1721-43, особенно 1732-33. Я благодарен Джорджу Родеру (George Roeder) за указание на эссе Шварц (Schwartz).

12 Shiff R. *Handling Shocks: On the Representation of Experience in Walter Benjamin's Analogies // The Oxford Art Journal.* 1992. Vol. 15. № 2. P. 88–103.

13 Buck-Morss R. *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project.* Cambridge MA: MIT Press, 1989). «Sudden» from Benjamin, *Arcades Project,* 462, convolute N 2a, 3.

14 Krauss R. *Optical Unconscious*. Название работы навеяно следующей фразой Беньямина: «Камера познакомила нас с бессознательной оптикой, так же как психоанализ с бессознательными импульсами». (Перевод Ромашко из *Произведения в эпоху его технического репродуцирования*: «Она [камера] открыла нам область визуально-бессознательного, подобно тому как психоанализ – область инстинктивно-бессознательного»). Фраза из: Benjamin V. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. In: H. Arend (ed.) *Illuminations.* New York: Schocken, 1969. P. 236. О полемике вокруг перевода названия статьи на английский язык см.: Schwartz V. Op. cit.

15 Апеллирующий к чувствам (лат.). – *Прим. перев.*

16 Jameson F. *Transformations of the Image*. In: *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998.* London: Verso, 1998. P. 93–135.

17 Ibid. P. 108, 110.

18 Подход Ф. Джеймисона хорошо согласуется с весьма обстоятельным исследованием Томаса Флинна *Фуко и пространства истории* (Flynn T. *Foucault and the Spaces of History // The Monist.* 1991. Vol. 74. № 2. P. 165–186), в котором детально рассматривается предположение Эдварда Саида о том, что Фуко в качестве довода выдвигает скорее отношение «смежности» (adjacency), нежели «последовательности» (Ibid. P. 181–182). Ещё одно исследование, которое описывает множество иных форм небюрократического надзора, см.: Schmidt-Burkhardt A. *The All-Seer: God's Eye as Proto-Surveillance*. In: T. Levin, U. Frohne, P. Weibel (eds) *Ctrl [Space]: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*. Karlsruhe: ZKM Center for Art and Media. P. 16–31.

19 В издательстве «Penn State Press» готовится к печати английский перевод этой работы.

20 Михаил Ямпольский в статье *История культуры как история духа и естественная история* (НЛО. 2003. № 59) переводит это понятие как «форма пафоса». – *Прим. перев.*

21 Buck-Morss R. *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West*. Cambridge MA: MIT Press, 2000.

22 Pensky M. Op. cit. P. 188.

23 В оригинале проект А. Варбурга назывался «Атлас Мнемозины» (*The Mnemosyne Atlas, Der Bilderatlas Mnemosyne*). Он состоял примерно из 40 рам, обтянутых чёрным холстом, на которых закреплены около 1000 изображений. – *Прим. перев.*

24 Кроме упомянутого *Уцелевшего образа* Жоржа Диди-Юбермана, можно вспомнить и другие попытки создания повествования посредством подборки изображений. Например, проекты Джеймса Аджи (James Agee) и Уокера Эванса (Walker Evans) *Да здравствуют знаменитости* (*Let Us Now Praise Famous Men.* Boston: Houghton Mifflin, 1941); Маргарет Олин (Margaret Olin) *Нелегко будет смотреть им в глаза* (*It is Not Going to be Easy to Look into Their Eyes: Privilege of Perception*. In: *Let us Now Praise Famous Men*, Art History. 1991. № 14. P. 92–115); Джона Бергера (John Berger) и Джин Мор (Jean Mohr) *Другой способ рассказать* (*Another Way of Telling*. New York: Pantheon, 1982); Майкла Лиси (Michael Lesy) *Смертельное путешествие в Висконсин»* (*Wisconsin Death Trip*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1973); Хорста Янсона (Horst Janson) *Важнейшие памятники в истории искусств. Визуальный отчёт* (*Key Monuments in the History of Art, A Visual Survey*. New York: Harry N. Abrams, 1959); *История искусства в иллюстрациях, новый подход к изложению истории развития изобразительного искусства от классической древности до настоящего времени* (Schafer H. et al. (eds.) *Kunstgeschichte in Bildern, Neue Bearbeitung, Systematische Darstellung der Entwicklung der bildenden Kunst vom klassischen Altertum bis zur neueren Zeit.* Part 1: *Das Altertum*. Leipzig: Alfred Kröner, 1913). Две последние работы обсуждались в моей книге, см.: Elkins J. *Stories of Art*. New York: Routledge, 2002. Я выражаю признательность Джорджу Родеру (George Roeder) за подсказку обратиться к книгам М. Лиси и Дж. Бергера.

25 Таково, например, мнение Томаса ДаКоста Кауфманна (Thomas DaCosta Kaufmann), высказанное в ответах на вопросы анкеты «Visual Culture Questionnaire» журнала *Октябрь* (*October.* 1996. Summer. № 77. P. 45–48).

26 Myrone M., Peltz L. (eds.) *Producing the Past: Aspects of Antiquarian Culture and Practice, 1700–1850*. Aldershot, Hantshire, England: Ashgate, 1999.

27 Rumpf G. E. *The Ambonese Curiosity Cabinet*. New Haven CT: Yale University Press, 1999. Работа посвящена морской флоре и фауне Юго-Восточной Азии, что типично для подобных каталогов; см. также: Benediktssom J. (ed.) *Ole Worm's Correspondence with the Icelanders*. Copenhagen: E. Munksgaard, 1948.

28 Bann St. *Under the Sign: John Bargrave as Collector, Traveler, and Witness*. Ann Arbor MI: University of Michigan Press, 1994.

29 Прекрасный обзор методологии Ранке можно найти в: Grafton A. *The Footnote: A Curious History*. Cambridge MA: Harvard University Press, 1997.

30 Benjamin V. *Arcades Project*. Cambridge MA: Harvard University Press, 1999. P. 463.

31 См.: Steedman C. *Dust: The Archive and Cultural History.* New Brunswick NJ: Rutgers University Press, 2002. Здесь представлен удачный анализ работы Деррида (Derrida J. *Archive Fever: A Freudian Impression.* Chicago: University of Chicago Press, 1996.

32 Burckhardt J. *The Civilization of the Renaissance in Italy.* London: Penguin, 1990. Процитирован фрагмент из описания сферы интересов Я. Буркхарда, представленного Антони Грэфтоном; см.: Grafton A. *A Passion for the Past* // *New York Review of Books.* 2001. 8 March. P. 51. А. Грэфтон сравнивает работу Буркхарда с современной антропологией. В данном контексте также имеет значение сборник, посвящённый визуальному авантюризму Буркхарда; см.: Gartner J. (ed.) *Jacob Burckhardt und Heinrich Wölfflin: Briefwechsel und andere Dokumente ihrer Begegnung, 1882–1897.* Basel: Schwabe, 1989.

[33] См. великолепный очерк: Bakos J. *Metamorphoses of Jacob Burckhardt's Legacy*. In: H. Cantz (ed.) *Horizons: Essays on Art and Art Research*. Zürich: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, 2001. S. 345–352.

[34] См.: Praz M. *An Illustrated History of Interior Decoration: From Pompeii to Aart Nouveau*. New York: Thames and Hudson, 1982; Praz M. *The House of Life*. New York: Oxford University Press, 1964.

[35] Об «иппологических» фактах и совершенном владении ими, продемонстрированном Панофски, см. мою работу: Elkins J. *Our Beautiful, Dry, and Distant Texts: Art History as Writing*. New York: Routledge, 2000.

[36] Обзор этих и других текстов дан в: Lavaud L. (ed.) *L'Image*. Paris: Flammarion, 1999.

[37] См., напр.: Hall S., Ames R. *Thinking From the Han: Self, Truth, and Transcendence in Chinese and Western Culture*. Albany NY: State University of New York Press, 1998. Обстоятельный обзор этих и других теорий можно найти в: Wardy R. *Aristotle in China: Language, Categories and Translation*. New York: Cambridge University Press, 2000.

[38] См. мою работу: Elkins J. *Stories of Art*. New York: Routledge, 2002.

[39] См.: Canclini N. *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Minneapolis MI: University of Minnesota Press, 1995; Bhabha H. *Signs Taken for Wonders: Questions of Ambivalence and Authority Under a Tree Outside Delhi, May 1817*. In: *The Location of Culture*. New York: Routledge, 1994. P. 102–122. Из недавно изданных достойна внимания антология: Brah A., Coombes A. (eds.) *Hybridity and its Discontents: Politics, Science, Culture*. London: Routledge, 2000; тж.: Young R. *Hybridity and Diaspora*. In: *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture, and Race*. New York: Routledge, 1996. P. 1–28; Pratt M. L. *Introduction: Criticism in the Contact Zone*. In: *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London: Routledge, 1992. P. 1–11; Richard N. *Postmodern Decentredness and Cultural Periphery: The disalignments and Realignments of Power*. In: G. Mosquera (ed.) *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*. Cambridge MA: MIT Press, 1995. P. 260–269. Я благодарен Джилл Кэйсид (Jill Casid) за четыре последних текста в этом списке, указанных ею.

[40] Я позаимствовал подобное использование термина «зона» (*zone*) у Мелинды Шалокай (Melinda Szaloky), хотя наши трактовки этого термина разнятся.

[41] Например, не вполне ясное сопоставление понятий «фетиш», «стереотип» и «Воображаемое» Лакана в работе Х. Бхабхи *The Other Question*. С одной стороны, с точки зрения общего смысла и продуктивности данной статьи, это – ключевой момент всей работы, ведь он обосновывает теорию стереотипа, предлагаемую в статье. Однако если рассматривать это сопоставление в непосредственном контексте, то оно абсолютно не читаемо.

[42] Derrida J. *To Do Justice to Freud': The History of Madness in the Age of Psychoanalysis* // Critical Inquiry 20 (1994). P. 227–266.

[43] Так же рассуждал и Поль Рикёр. См.: *Freud and Philosophy: An Essay on Interpretation*. New Haven CT: Yale University Press, 1970.

[44] Хорошей иллюстрацией к этому послужат отрывки из Лакана, приведённые в работе Славоя Жижека: *The Spectre is Still Roaming Around! An Introduction to the 150th Anniversary Edition of the Communist Manifesto* (Zagreb: Arkzin, 1998).

[45] См.: Spivak G. *Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge MA: Harvard University Press, 1999. P. 421.

[46] Этот пассаж не предполагает обзора данной работы Г. Спивак, а является небольшим методологическим замечанием. Общее представление даёт рецензия Марка Сандерса (Mark Sanders) в *Postmodern Culture* (http://www.iath.virginia.edu/pmc). Бескомпромиссная рецензия, не затрагивающая, однако, проблему Деррида, см.: Eagleton T. *In the Gaudy Supermarket // London Review of Books* 1999. Vol. 21. № 10. 13 May. Более обстоятельное

размышление, в котором предлагается открытое и искреннее мнение о трудностях, возникающих при чтении книги Спивак, можно найти у Мике Баль: *Three-Way Misreading // Diacritics.* 2000. Vol. 30. № 1. P. 2–24.

47 Mirzoeff N. *An Introduction to Visual Culture*. New York: Routledge, 1999. P. 129–131; Ashcroft B., Griffiths G., Tiffin H. *Transculturation*. In: *Key Concepts in Postcolonial Studies*. New York: Routledge, 1998. P. 233–234.

48 Sasaki K. *The Sexiness of Visuality: A Semantic Analysis of the Japanese Word: Eye and Seeing // Filozofski-Vestnik* (Ljubljana). 1996. Vol. 17. № 2. P. 162, 163.

49 Sasaki K. Op. cit. P. 170.

50 По этой теме см.: Alenius K., Falt O., Jalagin S. (eds.) *Looking at the Other: Historical Studies of Images in Theory and Practice*. Oulu, Finland: University of Oulu, 2002; Maza S. *Servants and Masters in Eighteenth-Century France: The Uses of Loyalty*. Princeton NJ: Princeton University Press, 1983. Я выражаю признательность Джорджу Родеру (George Roeder) за указание на эти источники.

51 Feld S. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kakuli Expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982. Один из его CD называется *Bosavi: Rainforest Music from Papua New Guinea* (Washington DC: Smithsonian Folkways Recordings, 2001); второй – *Voices of the Rainforest* (Salem MA: Rykodisk, 1991).

52 См.: Thomas L., Losche D. (eds.) *Double Vision: Art Histories and colonial Histories in the Pacific*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. Цитируется по статье Питера Бланта (Peter Blunt) из этого сборника: Blunt P. Op. cit. P. 272.

53 См.: Lösche D. *The Sepik Gaze: Iconographic Interpretation of Abelam Form // Social Analysis.* 1995. Vol. 38. P. 47–60; Lösche D. *Skin, Organs, Bone: Narrative, Image, and the Body // Visual Arts and Culture*. 1999. № 2. P. 135–148.

54 Я признателен автору великолепной рецензии за то, что она обратила моё внимание на работы Лёше: Heather Kerr H. *The «Real Lesson» of an education in Visual Culture // Postcolonial Studies.* 2001. Vol. 4. № 1. P. 91–104.

55 Речь идёт о знаменитой работе М. Фрида *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot.* М. Фрид ввёл термин «поглощение» (*absorption*) для обозначения характерной черты, свойственной как живописному объекту, так и смотрящему на него зрителю. Понятие «театральность» в терминологии Фрида означает главенство объекта, или ориентацию на «объектность», как называл это свойство Фрид в ранних работах. – *Прим. перев.*

56 Schefer J.-L. *The Enigmatic Body: Essays on the Arts.* New York: Cambridge University Press, 1995; Frueh J. *Monster/Beauty: Building the Body of Love*. Berkeley: University of California Press, 2001; Cixous H. *Stigmata: Excaping Texts.* London: Routledge, 1998; её же более поздний текст: *Portrait de Jacques Derrida en jeune saint juif.* Paris: Galilée, 2001; Hickey D. *Air Guitar: Essays on Art and Democracy.* Los Angeles: Art Issues Press, 1997.

57 Krauss R. *The Optical Unconscious.* Cambridge MA: MIT Press, 1993; Orton F., Pollock G. *Avant-gardes and Partisans Reviewed*. Manchester: Manchester University Press, 1996.

58 Berger J *The Shape of a Pocket.* London: Bloomsbury, 2001.

59 Lévi-Strauss K. *Look, Listen, Read.* New York: Basic Books, 1997.

Перевод Анастасии Денищик выполнен по:
Elkins James. *Visual Studies: A Skeptical Introduction.*
New York: Routledge, 2003.

ПО ТУ СТОРОНУ «ПРЕСЛОВУТОГО СПОРА МОДЕРНА И ПОСТМОДЕРНА»: СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО В ИЗБРАННЫХ ИНТЕРПРЕТАЦИЯХ МАКСА ИМДАЛЯ

Алла Вайсбанд*

Summary

The following article introduces the original researcher Max Imdahl (1925–1988) to the Russian speaking readers of art theory. In search of actualisation of his conception for the Russian speaking audience the article tries to present his theory as an answer to the question that plays an important role in the aesthetic and cultural discussion today. The question which is meant is that about the possible conditions of some third way that lies on the opposite side of two extremes both similarly restricted. These extremes are the traditional aesthetic paradigm and its radical (incl. postmodern) denials. Based on the detailed analysis of four texts of Imdahl, this article explicates some characteristic qualities of the denoted artistic position: First of all, the question is about the specific function of the work of art, its particular attitude to the contradiction and also about the particular relationship that arises within the triangle of the author – a piece of art – the spectator.

Keywords: transformation of the structures of experience, concrete plastic as a paradigm, the post-reflexive purpose, subject-subjective relation to the world, non-Aristotelian criterion of beauty.

Слово в память об учителе – жанр, располагающий к невольным преувеличениям, однако известный немецкий искусствовед и философ Готфрид Бём едва ли преувеличивал, когда писал, что «способ мышления» его учителя Макса Имдаля (1925–1988) «обусловил формирование нового типа историка искусства»[1]. Самым непосредственным и сильным образом влияние Имдаля сказалось на тех, кому довелось услышать его устные интерпретации: вспоминают, что он обладал уникальной способностью вступать в непосредственный и всякий раз новый контакт с интерпретируемым (его словами – «исполняемым» или «реализуемым») художественным произведением, так что соприкосновение с его искусством устной интерпретации превращалось для слушателей, учеников и коллег в событие, способное изменить привычный уклад мышления и деятельности.

* Алла Вайсбанд – докторантка Бохумского университета, тема исследования: «Искусствоведческая концепция Макса Имдаля. Реконструкция»; e-mail: weisband@mail.ru.

Подобным преобразующим потенциалом обладали, впрочем, и письменно зафиксированные тексты Имдаля, значимая часть которых была посвящена творчеству его непосредственных современников.

1

По свидетельству *Автобиографии* – спровоцированной извне попытки обобщающей саморефлексии, предпринятой Имдалем незадолго до смерти[2], – наиболее важными художественными впечатлениями детства (сказать несколько слов о его жизни необходимо, поскольку речь идёт об искусствоведе, практически неизвестном русскоязычной аудитории) оказались впечатления музыкальные: в доме родителей много музицировали, в том числе часто репетировавшие там приезжие гастролёры; будучи ребёнком, ему довелось посетить множество концертов и оперных спектаклей, дирижёром которых нередко выступал генерал-музик-директор его родного города Аахена Герберт фон Караян.

Тем не менее, в первые годы обучения в Мюнстерском университете, куда Имдаль поступил по окончании войны и воинской службы (в 1943 г. был призван в армию солдатом), он много занимался живописью и даже достиг на этом поприще определённого признания, что, как ни парадоксально, сыграло для его карьеры художника роковую роль. В 1950 г. Имдаль получил третью премию на Всегерманском конкурсе молодых художников за картину «Страдающий человек». Воодушевленный успехом (репродукцию картины напечатал журнал *Таймс*, молодого художника приглашали для участия в новых конкурсах), он обратился к т. н. беспредметной живописи, однако занятия постоянно разочаровывали его: после напряжённого дня работы он бывал более или менее доволен, «а иногда даже счастлив» сделанным, однако «на следующее утро всё выглядело до отчаяния ужасным и хаотичным»[3]. В конце концов, Имдаль сжёг все свои работы и полностью посвятил себя учёбе в университете (специальности «искусствоведение», «археология» и «филология»). Однако опыт художника не прошёл для него бесследно, косвенным образом сказавшись по меньшей мере на трёх основополагающих чертах его искусствоведения. Я имею в виду следующее: 1) интерес к конкретному произведению, которое Имдаль стремился понять <u>прежде всего</u> не как воплощение того или иного типа, тенденции, закономерности или процесса, а как уникальный, самоценный и незаместимый (в его терминологии – несубституируемый) феномен[4]; 2) исключительное внимание, которое он уделял современному и актуальному художественному процессу[5] (статья о *Пространственной пластике* (1975) Крике была написана Имдалем в том же самом 1975 г.!), зачастую рассматривавшемуся в 1950–60-е гг. под сигнатурой «кризиса» искусства; 3) наконец, особое внимание к художникам-современникам, теоретические суждения и самоинтепретации которых, как правило, интересовали его больше, чем суждения коллег-искусствоведов.

Внешне вполне типичная для немецкого учёного (университет, диссертация, хабилитация[6], место ассистента, доцента и, наконец, профессора) искусствоведческая карьера Имдаля демонстрировала ряд весьма примечательных особенностей, со всей очевидностью свидетельствующих об узости привычных академических рамок. Помимо собственно исследовательской и педагогической работы, Имдаль принимал самое активное участие в организации Института истории искусства в только что созданном Рурском университете г. Бохума; на протяжении многих лет руководил организованной и собранной при его активном содействии Художественной коллекцией этого университета (уникальным музеем, объединившим под одной крышей произведения античного и современного искусства); наконец, регулярно проводил дискуссии об искусстве с рабочими фармацевтического завода «Байер» в Леверкузене (с согласия участников они были частично записаны на плёнку и воссозданы в книгах *Рабочие обсуждают современное искусство* и *Дискуссии об искусстве с Максом Имдалем*).

По выходе на пенсию Имдаль, как свидетельствует всё та же *Автобиография*, намеревался вновь вернуться к занятиям живописью, однако этим планам не суждено было осуществиться: за два года до пенсии, в возрасте 63 лет, он скончался от скоротечного рака желудка. В знак признания заслуг именем Имдаля назвали одну из прилегающих к университету бохумских улиц.

2

В Имдалевых текстах, посвящённых искусству современности (последняя оставалось целью и горизонтом его исследования и тогда, когда он писал о каролингской и оттонской книжной миниатюре, фресках Джотто, живописи Хольбайна, Рембрандта, Хальса, Рёйсдала или Пуссена), сразу обращает на себя внимание весьма примечательная избирательность его исследовательских интересов: вновь и вновь обращаясь к одним и тем же темам и сюжетам — Сезанн, Пикассо, Брак, Дега, Делоне, Мондриан, Ньюмен, Альберс, Серра, Най, Фрутрунк, Агам, Крике, Морейе, Шоонхофен, Юкер, — он полностью игнорирует или подвергает критике такие немаловажные явления искусства XX века, как историзм, экспрессионизм, сюрреализм или постмодернизм. Попытка ответить на вопрос, что привлекало Имдаля в работах этих весьма различных художников (необходимость в поиске такого ответа определяется тем, что Имдаль, всегда интересовавшийся прежде всего отдельным произведением, не оставил какой бы то ни было целостной, эксплицитно сформулированной концепции современного искусства), представляет его искусствоведение как феномен, особо актуальный именно сегодня, «на выходе из культурно-мировоззренческой ситуации, определяемой пресловутым спором модерна и постмодерна»[7]. Прежде всего общность этих работ можно определить в смысле их принадлежности некоему особому кругу явлений, определяющей чертой которого является равноудалённость от двух равно ущербных крайностей — классической (эстетической)

парадигмы и её радикальных и однозначных, в том числе постмодернистских, деструкций.[8] (Тем самым Имдалевы работы о современном искусстве, равно как и художники второй половины XX века, неизменно привлекавшие его исследовательской интерес, ставят под вопрос широко распространённое в постсоветской литературе недифференцированное и в этом смысле по-своему не безопасное представление о периоде 1950–90-х гг. как «эпохе постмодернизма».)

Что же характеризует эту особую художественную позицию, которую, как кажется, только и можно назвать современной в строгом и собственном смысле слова? – Попытаемся дать несколько ответов на этот вопрос, отталкиваясь от ряда Имдалевых интерпретаций, посвященных феномену т. н. беспредметной пластики.

3

Здесь следует, прежде всего, обратиться к Имдалеву толкованию пластики конкретной (понятие, безусловно, восходит к «конкретному искусству» Тео ван Дусбурга), впервые изложенному в двух небольших взаимодополняющих текстах, написанных в 1978 г.: «Конкретная пластика» и «“Опора прямого угла” и “Мертвый” Серра. Конкретное искусство и парадигма».

В *Конкретной пластике* – едва ли не единственном исключительно теоретическом тексте Имдаля – автор последовательно движется от «категориального определения» пластики вообще (её отграничения от живописи) к категориальному определению пластики конкретной (её отграничению от пластики традиционной, прежде всего – фигурной). Изложение первого пункта автор начинает с констатации само собой разумеющихся вещей, которая на первый взгляд может показаться совершенно излишней: пластика «сама задает трёхмерность, свойственную также и изображаемому ею предмету»[9], к пластике можно приблизиться, поскольку она, в отличие от живописного произведения, находится в физическом пространстве, а потому является куда более непосредственной, чем любое живописное изображение: там, где речь идёт о голове написанной, приблизиться можно только к картине.

Укрепляя этот самоочевидный фундамент своего далеко не самоочевидного изложения, Имдаль ссылается на противопоставления Гердера и Шлегеля (по Гердеру пластика («ваяние») есть «истина, тогда как живопись есть видимость». По Шлегелю, пластические творения «в отличие от творений живописных являют собой не пустую видимость для глаза, но тело, способное выдержать испытание чувством (т. е. осязанием)»)[10], чтобы затем конкретизировать и дополнить данное ими «категориальное определение» пластики с помощью пояснения двух общеизвестных исторических фактов – византийского запрета на пластические изображения святых и Распятия Христа и отсутствия скульптуры в Голландии XVII в. Первое пояснение по существу движется в уже намеченных рамках: византийский запрет объясняется тем, что пластическое изображение является «грубо

чувственным в силу своей чрезмерной принадлежностью тому же самому реальному пространству, в котором находится и зритель», а также тем, что проблема идолизации ставится в пластике более непосредственным образом, чем в живописи, поскольку третье измерение здесь не является фиктивным.[11]

Напротив, второе пояснение вносит в изложение новый, крайне важный для развития его мысли, мотив. Здесь Имдаль исходит из предположения, что голландскому искусству с его скорее демократической направленностью и ориентацией на данности окружающего мира был чужд пафос увековечения или прославления. Между тем скульптура, согласно его трактовке, «привносит потенциал увековечения уже с самим своим мотивом»: её трёхмерность, равно как и её реальное пребывание в реальном пространстве, придают скульптуре характер непосредственного присутствия, которое «памятникообразно возвышает её как непреходящее над преходящими моментами окружения»; свойственная ей функция увековечения есть, иначе говоря, «своего рода устойчивость присутствия, противостоящая контингентности реального окружения»[12]. «Пластика, — продолжает Имдаль, — по своему определению является публичной. Однако её назначение состоит не в том, чтобы интегрироваться в реальное пространство, а в том, чтобы подчинить реальное пространство себе как некоей точке отсчёта».[13]

Переход ко второму пункту размышлений — уточнению специфики конкретной пластики — Имдаль осуществляет с помощью пассажа, обосновывающего тезис о чрезвычайной пригодности пластики для т. н. конкретного искусства. Согласно дефиниции Имдаля, последнее есть искусство, которое «не изображает ничего из того, чем не является. Функции отображения или идеализации отпадают»[14], что оказывается особенно созвучным именно пластике: последняя также мало может отобразить куб, как мало живопись может отобразить круг; пластика не отображает куб, а создает его. Следующее затем перечисление отличий конкретной пластики от пластики традиционной Имдаль вновь начинает с указания на самоочевидное (наличие фигурного как непременно отображающего), чтобы тут же перейти к более оригинальному и менее ясному: «имплицирующееся отображением придание характера памятника, которое было свойственно традиционной скульптуре (к примеру, изображениям всадников) перефункционируется здесь в переживание присутствия иного рода, причём категориальное определение пластики остаётся неизменным. Оно перефункционируется в способы отношения зрителя, возможные только там, где есть континуальность пространства, в котором равным образом находятся и объект и реципиент. Идентичность артефакта с его собственной трёхмерностью может стать условием для того, чтобы поставить зрителя в такое отношение к артефакту, которое *sui generis* не является фиктивным»[15].

Смысл этого весьма непростого пассажа до некоторой степени проясняет указание на следующее отличие между традиционной и конкретной скульптурой. В традиционном искусстве пластика «при-

даёт отточенную формулировку заданному», т. е. «возвышает в медиуме искусства к достоверности и парадигматически экспонирует уже известное»[16]. Конкретная пластика решает куда более сложную задачу, поскольку она должна произвести «ту же точность и достоверность, тот же образцовый и парадигматический характер с помощью содержания, ещё не ставшего известным зрителю. Ещё непознанное становится узнаваемым. Содержанием узнавания становятся модальности существования»[17]. В развитие этой мысли автор предлагает дефиницию центрального понятия своей концепции конкретной пластики – понятия «парадигмы», или «парадигматического», тем самым формулируя тезис, смысл которого раскрывается до конца лишь в контексте целого его мысли. «Парадигматическое, – пишет он, – есть модель для действительности опыта, которая без инновативной модели оставалась бы нераскрытой. Однако, по мере того как эта действительность, исходя из модели, переносится на другие контексты опыта, она, тем не менее, сохраняет свою соотнесённость с моделью как классическим случаем этого опыта».[18] Иначе говоря (не перефразировав, едва ли можно понять, что именно хотел сказать в этом пункте своего размышления автор), «устойчивость присутствия», свойственная пластике как таковой, касается в пластике конкретной не изображенного (к примеру, всадника), но «модальностей существования» («действительности опыта»); по отношению к этим модальностям конкретная пластика выступает как парадигма («инновативная модель»), которая в качестве «горизонта рефлексии» может быть перенесена на «другие контексты опыта», т. е. в иную, внеэстетическую сферу.

Несколько примеров, предлагающих ответ на вопрос, что подразумевается под этими «модальностями существования», предлагают последующие статьи о беспредметной и конкретной пластике, традиционным для Имдаля образом посвящённые непосредственному анализу видимого или – в его терминологии – «предстоящего видению» (Zu-Sehende).

4

Хотя свои тексты об экспонатах Художественного собрания Рурского университета Имдаль всегда начинает непосредственно с описания, первое предложение статьи о скульптурах Рихарда Серра: «Пластика “Опора прямого угла” сделана из свинца, пластика “Мёртвый” – из стали»[19] – несколько обескураживает, поскольку вопреки привычному акцентирует внимание читателя именно на материале, а не на форме или, скажем, «физической данности» описываемых произведений. Между тем последующее изложение делает очевидным неслучайный характер этого нестандартного начала.

Первый раздел статьи Имдаль начинает «категориальным определением» пластики (приводит процитированные выше противопоставления Гердера и Шеллинга), чтобы затем обратиться к уточнению специфики пластических работ Серра. Они, по мнению Имдаля, «со-

вершенно очевидным образом тематизируют материал пластики и не воплощают идей, по отношению к которым материал оставался бы индифферентным»[20]. Подобная принципиальная индифферентность в отношении между материалом и формой характеризует предметную, фигурную, пластику, поскольку материал здесь является «лишь медиумом реализации "идеи" – к примеру, идеального представления фигурного канона, артикулируемого в пропорциях в качестве своеобразной реляционной структуры»[21]. Предостерегая читателя от поспешного обобщения, будто «современная нефигурная и в этом смысле беспредметная пластика изначально предполагает бо́льшую ориентацию на материал, чем пластика фигурная», Имдаль указывает на пример «Бесконечной колонны» Бранкузи, которая демонстрирует ту же индифферентность по отношению к материалу: колонна (безусловное подтверждение верности этого суждения – факт существования бесконечных колонн из дерева и металла) тематизирует не материал, а «исключительно образ бесконечного, который создаётся материалом и его формой, но необходимым образом превосходит любую материальную и формальную данность»[22]. Артикулируя возможный вопрос своего потенциального читателя, напрашивающийся в связи с «Бесконечной колонной»: «не составляет ли дематериализация с целью идеализации»[23] самой сути художественного как такового, – Имдаль не настаивает на отрицательном ответе, но подчеркивает, что с помощью этого понятия искусства невозможно интерпретировать пластику Серра.

Сообразно ключевому тезису своего текста – о тематизации материала в произведениях «особого, радикального конкретного искусства» – Имдаль во втором разделе приступает к описанию «Опоры прямого угла»с указания на присущую свинцу чрезвычайную тяжесть, сочетаемую с мягкостью и эластичностью: именно эти качества обозначенного материала тематизирует, согласно трактовке Имдаля, пластика Серра. Работа, – продолжает автор, – состоит из двух листов свинца, почти квадратного плоского и длинного узкого. Узкий лист сгибается в форме буквы *L*, а потому со всей возможной очевидностью указывает на мягкость и эластичность материала «свинец». Квадратный лист прислоняетя к стене, согнутый – придвигается к нему. Поставленный свободно, то есть отодвинутый от квадратного листа, согнутый лист сообразно тяжести и эластичности свинца должен был бы осесть и распрямиться. И наоборот: лист, стоящий у стены (опять же, сообразуясь с тяжестью и эластичностью свинца) должен был бы упасть и сломаться, если бы не поддерживался согнутым листом, который он, в свою очередь поддерживает. Таким образом возникает «отношение взаимной поддержки», которое – эта характеристика указывает на ещё одно принципиальное отличие конкретной пластики от пластики традиционной – «не изображается пластикой подражательно и не суггерируется ею, в обход собственной материальности, как чистая имагинация некоего способа бытия, но *de facto* существует в данной констелляции благодаря физическим свойствам и особенностям поведения свинца»[24]. Безусловное преимущество «Опоры прямого

угла» Имдаль видит в том, что структуру этой пластики невозможно обозначить «лексически релевантным понятием предмета», поясняя суть этого преимущества с помощью сравнения «Опоры» с пластикой Серра «One Ton Prop», известной также под названием «Карточный домик»: поскольку структура «One Ton Prop» денотирует карточный домик, возникает опасность, что структура пластики «будет не познана, а узнана: что узнанное уже известное (Vorgewusste), а именно понятийно уточнённое, сделается прокрустовым ложем для самого опыта»[25].

Начало третьего раздела сразу приковывает внимание вдумчивого читателя, поскольку автор формулирует здесь тезис, в корне противоречащий его определению конкретного искусства как феномена, не означающего ничего, кроме самого себя. (Это определение «Конкретной пластики» Имдаль повторит в начале интерпретации «Мёртвого»). «Смысл пластики *Опора прямого угла*, — утверждает здесь автор, — не исчерпывается её описанным, не сводимым ни к какому лексическому понятию самобытием, но обладает значением, выходящим за его рамки».[26] С целью конкретизации этого значения, выходящего за рамки непосредственного самобытия пластики, Имдаль несколько перефразирует первоначальное описание пластики, прибавляя к нему следующий вывод: поскольку опора и устойчивость тематизируются здесь в горизонте деформации, а деформация — в горизонте опоры и устойчивости, пластика репрезентирует структуру экзистенции, где «одно/другое приобретает устойчивость и внутреннюю опору по мере того, как предохраняет от деформации другое/одно»[27]. Благодаря пластике, а точнее, благодаря материальному поведению свинца, эта структура становится предметом рефлексии, которая, тем не менее, не вытесняет «фактического присутствия самой пластики». Чем больше зритель, в связи с пластикой и независимо от неё, размышляет об описанной особой «интеракции» как возможной структуре самой экзистенции, тем больше сама пластика, согласно трактовке Имдаля, «становится парадигматическим предметом постижения этой структуры»[28].

В пластике «Опора прямого угла» зрителя, согласно трактовке Имдаля, интересует не обусловленное свойствами материала поведение компонентов из свинца, но «структура, парадигмой которой оно выступает»[29]. Именно в парадигматическом значении пластики заключается, по Имдалю, смысл, который выходит за рамки её простого самобытия, ибо пластика представляет собой «не образ, а реальный случай экзистенциальной структуры, в которой устойчивость обеспечивается констелляцией элементов, защищающих друг друга от деформации или даже разрушения»[30]. «Само собой разумеется, — завершает этот раздел Имдаль, — что эта структура, если она вообще осознаётся как таковая, может быть помыслена не только в отношении пластики из свинца. Само собой разумеется, однако, и то, что пластика становится более убедительной и неопровержимой парадигмой подобной структуры тогда, когда не отображает, а реализует ее (unetrliegt ihr)»[31].

Как видно, изложение Имдаля демонстрирует одно весьма примечательное противоречие: с одной стороны, он совершенно недвусмысленно противопоставляет материальное поведение свинца (самобытие пластики) смыслу, который выходит за рамки этого самобытия и заключается в способности пластики выступать в качестве парадигмы выше описанной структуры экзистенции; с другой стороны, пишет о том, что пластика представляет собой реальный случай этой экзистенциальной структуры, то есть «не отображает, а реализует её». Меньше всего это противоречие следует трактовать как знак непоследовательности мысли автора: скорее, оно отображает суть реального положения вещей, которую едва ли можно было бы выразить иначе. С одной стороны, самобытие *Опоры* не равняется её значению-смыслу, поскольку обусловленное свойствами материала «поведение» двух листов свинца становится парадигмой определённой экзистенциальной структуры лишь в процессе рефлексии зрителя. С другой стороны, оно не отделяется здесь от своего значения-смысла, поскольку рефлексия о соответствующей экзистенциальной структуре не вытесняет из сознания зрителя реального присутствия самой пластики: последняя, как точно подмечает автор, «не отображает» эту структуру, а «реализует её». Иначе говоря, самобытие пластики и её смысл не отождествляются друг с другом (как, скажем, в изображениях мишеней Джаспера Джонса) и не противопоставляются (как, к примеру, в скульптуре Бранкузи, где конечная колонна должна создать ощущение бесконечное), но соотносятся друг с другом по принципу «нераздельно и неслиянно»[32]. Таким образом, пластика Серра выступает не только в качестве парадигмы описанной Имдалем экзистенциальной структуры, где «устойчивость обеспечивается констелляцией элементов, защищающих друг друга от деформации или даже разрушения», но и в качестве парадигмы особого, парадоксального отношения между самобытием и смыслом (изображением и изображенным, формой и содержанием, реальным и идеальным, буквальным и метафорическим, единичным и всеобщим и пр.), определяющей чертой которого является равноудалённость как от их непосредственного (к примеру, мифологического) отождествления, так и однозначного (к примеру, механистически-дуалистического) противопоставления. (Преодоление дуализма изображения и изображенного, формы и содержания, буквального и метафорического и пр. достигается здесь, иначе говоря, не путём возврата к додуалистическому синкретизму, но путём освоения парадигмы, которую можно назвать постдуалистической.)

В пятом, заключительном, разделе своего текста (ограниченные рамки статьи не позволяют нам реконструировать предложенную в четвёртом разделе Имдалеву интерпретацию пластики «Мертвый») автор эксплицитно характеризует проанализированные скульптуры Серра как феномены, лежащие по ту сторону двух противоположных представлений, которыми, как кажется, исчерпывается весь спектр возможного содержания художественного произведения (локализация по ту сторону подобных дихотомий — ещё одна черта, объединяющая значимые для него художественные произведения): проанали-

зированные скульптуры, согласно их теперешней характеристике, не представляют собой «ни материальной манифестации идеального фигурного канона, ни связанной с материалом инициации представления о бесконечном, как, к примеру, *Бесконечные колонны* Бранкузи», поскольку «не зависят ни от феноменальных, ни от воображаемых коррелятов, лежащих вне их самих», а обладают «непосредственной, не соотнесённой ни с чем самоэвидентностью (самоочевидностью)»[33]. Именно такая самоочевидность характеризует, по Имдалю, произведения конкретного искусства. Но если в прежнем его понимании речь шла о самоочевидности формы, то в произведениях особого, радикального конкретного искусства — пластиках Серра — речь идёт о самоочевидности материала, который носит здесь несубституируемый характер. «Структуру *Опоры прямого угла*, — поясняет эту свою мысль автор, — невозможно реализовать в стали, а структуру *Мёртвого* — в бронзе, дереве или лёгком металле».[34] «Произведениям конкретного искусства, понятого в общем смысле, — так звучит последнее обобщение этой статьи, — ...может быть присущ характер абстрактной схемы. Они могут быть парадигмами *для* чего-то, к примеру, для структур экзистенции. Напротив, пластические произведения Серра могут быть парадигматическими не для структур экзистенции, но *как* структуры экзистенции».[35]

5

Приступая к интерпретации работы Якова Агама[36] — пластики в свободном пространстве, состоящей из девяти одинаковых трубок, согнутых чуть выше основания и закреплённых на общем цоколе на равных расстояниях друг от друга, — Имдаль прежде всего обосновывает правомерность названия: работа с полным основанием именуется «Все направления», поскольку каждый из девяти элементов обладает способностью вращаться[37], так что у зрителя появляется возможность (и обязанность) преобразовывать пластику как ему заблагорассудится, то есть создавать всё новые констелляции направлений, тем самым «развивая и постигая собственную креативность»[38].

Число констелляций, которые может создать зритель, играя по установленным авторам правилам, стремится к бесконечности, что определяет, по Имдалю, абсолютно нетрадиционное отношение внутри треугольника автор—произведение—зритель: «реализуя» своё произведение[39], автор не имеет возможности «исходить из представления об одной-единственной идеальной констелляции, равно как и предвидеть всё многообразие воздействий всех возможных, бесчисленных констелляций[40]. Соответственно, он уже не «создаёт, а делает возможным», т. е. отдаётся на волю своей, предлагающей бесконечное число возможных констелляций, пластики в той же мере, в какой отдаёт на волю этой пластике зрителя. Таким образом, произведение — перефразируем сказанное Имдалем, тем самым заостряя его суть, — уже не является пассивным объектом приложения сил для созидающего его всевластного субъекта, автора, а противостоит ему,

равно как и его соавтору, зрителю, в качестве некоей самостоятельной активности, так что его «реализация» превращается как для автора, так и для зрителя в парадигму особого отношения к артефакту, которое можно назвать «диалогическим», или «субъект-субъектным».

Руководствуясь субъективным вкусом, – продолжает свои размышления Имдаль – зритель, конечно же, может предпочесть одну или несколько констелляций направлений бесконечному числу возможных иных, однако подобные, обусловленные вкусом, предпочтения, в конечном счёте, не имеют здесь никакого значения: все констелляции направлений – и простое расположение элементов параллельно друг другу, и сложные пространственные разъединения – равноценны, поскольку «обусловливаются одной и той же системой правил и поскольку – как следствие – простое (Einfaches) можно образовать из сложного (Mannigfaches), а сложное – из простого».[41] Как видно, Имдаль описывает здесь взаимопереход противоположностей, который вполне можно обозначить как «диалектический». Между тем он, конечно же неслучайно, не говорит о «диалектике единого и многого», «простого и сложного», «необходимого и случайного» и пр., что можно объяснить по меньшей мере двумя причинами. Отказываясь от этих тысячекратно повторенных, а потому превратившихся в простой звук формул, он избегает опасности, что описываемое им отношение будет «не познано, а узнано, и что узнанное им уже известное станет прокрустовым ложем для самого опыта»[42], то есть встанет на пути действительного постижения этого отношения, которое являлось, по-видимому, не только целью Агама, но и целью интерпретирующего его пластику Имдаля. «Категорический императив» его интерпретации гласил, что «художественное произведение нужно не объяснить, а – насколько позволяет язык – воспроизвести, так сказать, исполнить»[43].

Сверх того, неуместность применения понятия «диалектика» для описания «Всех направлений» объясняется укоренённостью этого понятия в культурной парадигме, характеризуемой именно тем отношением к противоречию, которое стремилось преодолеть искусство Агама, равно как и иные, значимые для Имдаля, современные художественные произведения. Противоречие не разрешается здесь одним-единственным, раз и навсегда данным неизменным образом, как это имело место в традиционном (нововременном) искусстве (таким же одним-единственным, раз и навсегда данным и, главное, исключительно теоретическим образом оно разрешается и в формулах «диалектики единого и многого», «простого и сложного», «необходимого и случайного» и пр.), и не избегается, как, к примеру, в искусстве постмодернизма, культивировавшего «мышление вне традиционных понятийных оппозиций»[44], а предстаёт именно как противоречие, которое по-своему разрешается зрителем в каждой конкретной создаваемой констелляции направлений, то есть действительно постигается в «волнующем опыте, где простое содержит запрограммированный переход в сложное, а сложное – запрограммированный переход в простое»[45].

Помимо описанного, трансформация пластики Агама включает, по Имдалю, ещё один опыт, который представляется ему ещё более важным. Хотя зритель, преобразуя «Все направления» Агама, может счесть одну констелляцию направлений «более красивой и более важной, чем возможные другие, все они в равной степени артикулируют пространство, причем всегда конкретное и никогда – абсолютное. Агам показывает, что пространство, вопреки нашему конвенциональному предубеждению, нельзя свести к определённой метрической системе»[46]. Потому соприкосновение с пластикой Агама, по Имдалю, хотя и представляет собой игру, является, однако, чем-то большим, чем просто игрой: «В игровом переходе ко все новым констелляциям зритель постигает пространство как бесконечный, принципиально неисчерпаемый потенциал возможных констелляций направлений»[47].

В завершении своей интерпретации «Всех направлений» Имдаль обращает внимание читателя на ещё один, как следует из его изложения, весьма важный, но мало приметный поверхностному взгляду момент: то, что элементы пластики завершаются «одинаковыми срезами, расположенными горизонтально, а не под прямым углом к наклонённым трубкам»[48]. Поясняя значение этого приёма, свидетельствующего об «очень осознанном, экономном» и многообразном по воздействию художественном концепте, автор выделяет четыре аспекта. (1) Горизонтальные завершения не позволяют говорить об элементах как о простых трубках, соответственно, они депонятизируются и в этом смысле лишаются предметного значения. (2) Благодаря горизонтальным окончаниям элементы приобретают опору: если бы срезы располагались под прямыми углами к наклонённым трубкам, нам бы казалось, что они опрокидываются. (3) Благодаря горизонтальным окончаниям элементы (вне зависимости от того, располагаются они параллельно или разъединяются в пространстве) не изолируются друг от друга, а соединяются, в совокупности образуя сквозную воображаемую горизонталь, перекликающуюся с реальными горизонталями цоколя и поверхности земли. (4) Благодаря горизонтальному завершению элементов пластика создаёт себя и соотнесенную с собой систему, которая при одинаковом расположении элементов является плоскостной, а при неодинаковом – пространственной. Иначе говоря, элементы пластики, хотя и представляют собой пространственные направления, тем не мене образуют словно бы виртуальную «крышу», проницаемую именно в силу воображаемого, виртуального, характера, так что создаваемый ею пространственный *quantum discretum* открывается по направлению к *quantum continuum* безграничного пространства. «Вдоль различных направлений, или, точнее, вдоль различных векторных энергий направления отдельных элементов, пространство, ограниченное фактической поверхностью земли и воображаемой плоскостью "крыши", проникает за свою собственную воображаемую границу», благодаря чему пластика приобретает способность «придать форму любому фактическому окружению и одновременно его превзойти»[49].

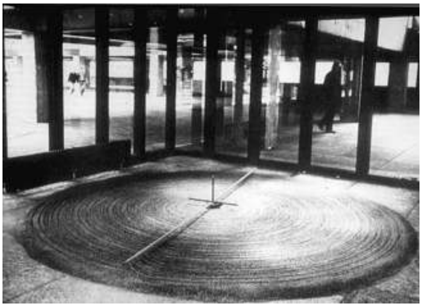
Последние, очень тонкие и точные наблюдения, заслуживают, как кажется, особого внимания, поскольку заставляют внести важные коррективы-дополнения в предложенную Имдалем интерпретацию «Всех направлений», и прежде всего в его толкование «конкретного пространства», постигаемого зрителем в процессе создания новых констелляций элементов. Наличие воображаемой горизонтали, которая создаётся одинаковыми завершениями элементов и корреспондирует с реальными горизонталями неба и земли, позволяет утверждать, что это «конкретное пространство» не просто противостоит пространству «абсолютному» – метрической системе координат, а возникает на границе с ним. Иными словами, «конкретное» пространство пластики не просто отрицает пространство «абсолютное» (всеобщее), а «снимает» его[50], тем самым репрезентируя отношение к ценностям традиционной (эстетической) парадигмы, характеризующее все значимые для Имдаля современные художественные произведения. Игровое преобразование пластики Агама становится для зрителя парадигмой действительно постигаемой им «модальности существования», где абсолютное (всеобщее) выступает не как препятствие или ограничение конкретного и индивидуального, а как их условие и предпосылка.

Сверх того, смысл «Всех направлений» можно обнаружить и в том, что субъект-субъектное отношение к этой работе Агама, в которое втягивается зритель, создавая различные констелляции направлений элементов, превращается для последнего в парадигму субъект-субъектного отношения к реальности. (Напомню, что именно зритель принимает участие в создании ограниченного пространства пластики, которое «вдоль различных векторных энергий направления проникает за свои собственные границы», т. е. открывается по направлению к пространству безграничному.) При этом реальность постигается зрителем как нечто принципиально неготовое, незавершенное и открытое по отношению к человеку, но, тем не менее, не подвластное «насильственному преображению или переводу из “неразумного” состояния в “разумное”»[51] (ибо потенциал возможных констелляций «Всех направлений» принципиально не может быть исчерпан). Так что субъект-субъектное отношение к миру, в которое вступает реципиент, преобразуя пластику Агама, предстаёт как феномен, равно далёкий как от пассивной самоотдачи действительному (в терминологии Бахтина: «одержания бытием»), так и от стремления к активному самовластному преобразованию.

6

Описывая «Песочную мельницу» Гюнтера Юкера[52] – кинетическую пластику или кинетический объект[53], впервые выставленный в Музее Гуггенхайма в Нью-Йорке, – Имдаль прежде всего обращает внимание на отсутствие цоколя, или пьедестала, и обусловленное этим отсутствие «дистанцированного, или изолированного, экспонирования, тем или иным образом выделяющего пластику или под-

чёркивающего её»[54]. Тем самым он косвенно указывает на ключевую интенцию искусства XX века, многократно декларировавшего стремление преодолеть эстетическую границу, установленную традиционным искусством между художественным произведением и зрителем. Круглая поверхность из крупнозернистого песка, подчёркивает автор, лежит прямо на земле, «той же самой земле, на которой стоит и зритель», потому «её отношение к зрителю также является непосредственным. Благодаря общей поверхности земли возникает прямой контакт. Это важно для наличности (Präsenz) пластики»[55].



Гюнтер Юкер.
Песочная мельница. 1968

Исключительная скрупулезность, с которой Имдаль перечисляет отдельные детали «Песочной мельницы», может удивить даже читателя, привыкшего к его тщательным и всесторонним описаниям. Так, мы узнаём, что в центре песчаной плоскости, диаметр которой равняется 4 м, а ширина – 8 см, находится (скрытый) электромотор, вращающий две деревянные штанги, которые располагаются на одной оси и в совокупности почти что равняются диаметру песчаной плоскости; что штанги, возвышающиеся над песком приблизительно на 8 см, вращаются «не слишком быстро и не слишком медленно, так сказать, *lento tranquillo*»; что к каждой из них на разных, однако, близких друг другу расстояниях прикрепляются верёвки с завязанными на концах узлами (31 и 34 с каждой стороны); что более короткие веревки (11 см) находятся ближе к центру, а более длинные (61 см) – ближе к периферии; что узлы прорывают в круглой плоскости круглые дорожки, что они, как правило, движутся по уже прорытым колеям, но иногда стирают (их), прорывая новые дорожки; что реакция песка на движение дорожек подчёркивает его особую материальность; что, наконец, подобно крыльям мельницы, штанги с верёвками прикрепляются друг к другу противоположно, т. е. контрастно-симметрично, однако по мере вращения контрастная система снимается к неразличимости противоположностей: в движении крылья становятся равными друг другу. Скрытый смысл этого дотошного и, в общем, утомительного для читателя описания (примечательно, что некоторые детали здесь сообщались так сказать «ни за чем», т. е. они никак не истолковываются в последующей интерпретации пластики) становится понятным из следующего абзаца текста. «Читатель может почувствовать, – пишет Имдаль, – насколько сложно описать *Песочную мельницу* в её физической данности». Что, по его мнению, объясняется тем, что всё, или почти всё, в этом произведении является само собой разумеющимся и в этом смысле уже «недосягаемым» для языка.

Между тем, Имдалево перечисление этого само собой разумеющегося (рамки статьи не позволяют мне процитировать его целиком, тем более что автор во многом повторяет здесь своё первое описание) содержит указание на один факт – отсутствие «нормативного, особо отмеченного или, так сказать, иерархического местоположения зрителя», который сам по себе вовсе не является само собой разумеющимся, а становится таковым именно в современном искусстве. Отказ от нормативного местоположения реципиента (главного ракурса) знаменует отказ последнего от конститутивной для искусства традиционной ориентации на абстрактного субъекта (человека вообще), место которого в современном искусстве (цитирую определение *Философской энциклопедии*, чтобы показать универсальность этого процесса) занимает «конкретный телесный индивид, существующий в пространстве и времени»[56].

На основании перечисления само собой разумеющегося – «голых констатаций», которые «достаточно трудоёмким образом описывают *Песочную мельницу* в её данной фактичности»[57], – Имдаль приходит к выводу, что анализируемая пластика является произведением не только кинетического, но и конкретного искусства, поскольку здесь «нельзя описать ничего такого, что не наличествовало бы и не происходило фактически»[58]. В дополнение автор указывает на осуществленный в конкретном искусстве сдвиг по отношению к традиционной эстетической парадигме, которая требовала от художественного произведения изображения, т. е. наличия фиктивного, «выходящего за рамки фактически данного или эмпирически воспринимаемого как присутствия по существу отсутствующего – к примеру, фигуры или ландшафта»[59]. Обнажая глубину и радикальность осуществлённой современным искусством переоценки ценностей: в качестве фиктивного здесь толкуется именно то, что традиционная, восходящая к Аристотелю эстетика, напротив, полагала истинным, – это дополнение указывает на скрытый вопрос, ответом на который можно считать Имдалевы работы о современном искусстве. Я имею в виду вопрос о критерии действительного и прекрасного, который можно применить к искусству, не укладывающемуся в рамки аристотелевской эстетики, то есть действующего в условиях, когда, «с одной стороны, эмпирическая реальность утрачивает авторитет, с другой – идеально-прекрасное лишается притягательной силы, а значит, натуралистические и идеалистические рецепты творчества утрачивают действенность»[60].

Следующий шаг интерпретации Имдаля связан с попыткой описать опыт восприятия пластики, который предстает в его трактовке как амбивалентный феномен. С одной стороны, работа, по Имдалю, побуждает зрителя к «самоотдаче видимому», поскольку «успокаивает его, улучшает его психосоматическое состояние и тем самым приводит в некое благое расположение духа»[61]. Вместе с тем в эту «созерцательную самоотдачу» включается всё нарастающая рефлексия о видимом, и такое «созерцание в задумчивости всё более способствует своего рода ирреализации зрителя, его медитативному погружению как освобождению от реальных обстоятельств и требований

практического, всегда направленного на определённые задачи и цели жизненного мира»[62]. Здесь обращает на себя внимание одно весьма существенное обстоятельство: свойственной жизненному миру ориентации на «определённые задачи и цели» Имдаль противопоставляет не пассивное растворение в видимом (возвращение к дорефлексивному отношению к нему), а некую особую установку, которую можно назвать пострефлексивной, поскольку она парадоксальным образом объединяет «созерцательную самоотдачу», т. е. непосредственную сопричастность видимому, с рефлексивным, т. е. дистанцированным отношением к нему.

В «Песочной мельнице», — продолжает свое размышление автор, — «нет ничего необъяснимого или тёмного, ничто не является здесь кажимостью или отображением, ничто не выходит за рамки фактически данного и фактически происходящего, ничто не идеализируется и не является значимым только в модусе “как если бы”; всё — как то, что есть и происходит, — есть непосредственно или конкретно присутствующее, рационально обозримое и рационально обосновываемое, — и всё же мы погружаемся в не поддающуюся быстрой обозримости и интеллектуальному обобщению, не само собой разумеющуюся действительность переживания и пребываем в задумчивой затронутости по ту сторону всяких целевых определений, по возможности у самих себя»[63]. Этот пассаж Имдаля (намеренно процитировала его целиком) может, как кажется, вызвать особый интерес у русскоязычного читателя, поскольку утверждаемое здесь погружение в «не поддающуюся быстрой обозримости и интеллектуальному обобщению, не само собой разумеющуюся действительность переживания» как альтернатива «рационально обозримому» и «рационально обосновываемому» до некоторой степени перекликается с разработанной М. Бахтиным и С. Аверинцевым фундаментальной оппозицией «мышление/мысль-о-мире» — «мышление/мысль-в-мире». Осмысленная в связи с интерпретацией Имдаля, эта оппозиция проливает новый свет на феномен «ирреализации зрителя», которая, по Имдалю, составляла цель пластики Юкера. Пластика не только освобождает зрителя «от реальных обстоятельств и требований практического, всегда направленного на определённые задачи и цели жизненного мира», но и способствует трансформации одной из фундаментальных установок его опыта, мышления и мироотношения — стремления к рациональному обзору-охвату воспринимаемого и мыслимого, которое, как известно, было утверждено в качестве одного из оснований европейской культуры уже в античной Греции.

В продолжение своей интерпретации пластики автор добавляет, что «Песочная мельница» является произведением, «обусловленным технически-механически», однако «восприятие зрителя, не отрицая этой обусловленности, выходит за рамки технически-механического»[64]. Именно это «выхождение за рамки», по Имдалю, эстетически легитимирует произведение Юкера, поскольку наряду с признанием ценности конкретного, нефиктивного, говорит о «трансформации традиционного понятия искусства», которое «исходило из непреодолимого

противоречия между механикой и эстетикой, а потому считало эстетически иррелевантной обусловленную аппаратом благорасположенность зрителя вместе с возможной внутри неё рефлексией о созерцаемом»[65]. «От таких, иногда очень устойчивых, схематизированных представлений о художественном произведении, которые, если хотите, сами уже являются механизированными, нужно отказаться ради открытой, непредвзятой готовности к восприятию», которой «только и может раскрыться художественное произведение»[66].

Тематизируя совершенно незначимую на первый взгляд деталь – наличие электромотора, приводящего в движение вращающиеся штанги, – этот пассаж, тем не менее, несёт в себе крайне важную смысловую нагрузку. Прежде всего потому, что предлагает дополнительный ключ к пониманию смысла «конкретной пластики как парадигмы», который теперь, соединяя воедино различные интерпретации Имдаля, можно сформулировать так: отказываясь от функции отображения и идеализации, т. е. объединяя форму и смысл по принципу «нераздельно и неслиянно», «парадигма», или «инновативная модель» (сказанное касается, прежде всего, произведений особого, радикального конкретного искусства, поскольку иным «может быть присущ характер абстрактной схемы»), одновременно отказывается и от культивируемой «образом» привычки к дуализации и абстрагированию – навыков восприятия и мышления, которые, как следует из Имдалевой интерпретации «Песочной мельницы», стоят на пути «открытой и непредубеждённой готовности к восприятию».[67] Преодолению эстетической границы между пластикой и зрителем – ещё раз вернёмся к «Песочной мельнице» – служит, таким образом, не только отказ от цоколя и пьедестала (то есть от какого бы то ни было выделяющего, а значит обосабливающего экспонирования пластики), но и ещё одно, менее очевидное, однако, более значимое свойство – нацеленность на расшатывание одного из устоев рационального мышления, или «мышления-о-мире» (имеется в виду вышеупомянутая привычка к абстрагированию и дуализации), как коррелята дистанцированной установки по отношению к видимому.

К сказанному следует добавить, что процитированный пассаж может быть осмыслен как ответ на сформулированный выше латентный вопрос о современном, то есть применимом в том числе и к неподражательному искусству, критерии прекрасного и действительного. Обобщая различные интерпретации Имдаля и несколько перефразируя данное им определение «эстетической легитимации» «Песочной мельницы», можно заключить, что прекрасным и действительным в рамках неподражательного искусства (неаристотелевской эстетики) является то, что способствует утверждению нового (во всяком случае, для новоевропейской культуры) субъект-субъектного, пострефлексивного и постдуалистического мироотношения («мышления-в-мире»), которое, будучи осмысленным в контексте целого мысли Имдаля, обнаруживает по меньшей мере троякий смысл. А именно: выступает как (1) условие возможности «открытой, непредвзятой готовности к восприятию», которой «только и может открыться художественное произведение»

(и, конечно же, не только оно); (2) выход за рамки традиционных дихотомий, в том числе исключительно важных для жизненного мира глобальных оппозиций коллективизма и индивидуализма, рационализма и иррационализма, скептицизма и догматизма и пр. (можно утверждать, что все эти оппозиции определяются спецификой «абстрактного мышления», или «мышления-о-мире», точно так же, как и оппозиции, преодоление которых осмысляется в текстах Имдаля); (3) путь решения проблемы отчуждения индивида, эксплицированной Имдалем в его интерпретациях полотен Дега и Мане[68].

Значимое для Имдаля современное искусство, соответствующее обозначенному оценочному критерию, предстаёт, таким образом, как феномен, лежащий по ту сторону ещё одной дихотомии: идеи «искусства для искусства» и представления об искусстве как орудии революционного преобразования социальной действительности.

Примечания

1 Boehm G. *Auge und Begriff – Max Imdahl zum Gedenken* // *Max Imdahl 1925-1988. Akademischer Trauerfeier 10. Februar 1989*. Bochum: Ferdinand Kamp, 1989. S. 28

2 В этой статье Имдаль отвечает на вопросы, заданные автором книги *Искусствоведы о своем деле* (*Kunsthistoriker in eigener Sache*) Маргаритой Зитт. Ср.: Имдаль М. *Автобиография* // Имдаль М. *Опыт другого видения. Искусство десяти веков глазами современности. Избранные статьи* / Пер. с нем. А. С. Вайсбанд. Киев: Курс, 2005. С. 9–32.

3 Там же. С. 14.

4 Соответственно, основным жанром была статья об отдельном произведении, а обе его монографии – *Джотто* (1979) и *Цвет* (1988) – объединили и систематизировали написанные раньше небольшие тексты.

5 Имдаль руководил первой в Германии кафедрой современного и актуального искусства, воспитав плеяду замечательных искусствоведов, посвятивших свою деятельность его (Имдаля или искусства) изучению.

6 Вторая диссертация аналогична докторской.

7 Малахов В. С. *Постмодернизм* // *Современная западная философия*. Словарь. М., 1991. С. 3.

8 Эксплицитное воплощение интерес к этой позиции получил в написанной в 1967 г. статье *Об историческом месте Роберта Делоне* (Имдаль М. Цит. соч. С. 279–312), где Имдаль определяет специфику живописи этого художника с помощью двойного отграничения: от норм традиционного живописного искусства, позволяющего глазу без труда привыкнуть к цветам, и от живописи Вазарели, где цвета предъявляют глазу требования, значительно превышающие способность к адаптации, так что рассматривание картин может даже вызвать у зрителя ощущение боли (там же. С. 280).

9 Имдаль М. Цит. соч. С. 428.

10 Там же.

11 Там же.

12 Там же.

13 Там же.

14 Там же. С. 429.

15 Там же.

16 Там же. С. 430.

17 Там же.

18 Там же. С. 431.

19 Имдаль М. *Серра: «Опора прямого угла» и «Мёртвый». Конкретное искусство и парадигма* // Имдаль М. *Опыт другого видения...* С. 436.
20 Там же.
21 Тем же.
22 Тем же. С. 437.
23 Там же.
24 Там же. С. 438.
25 Там же.
26 Там же.
27 Там же. С. 439.
28 Там же.
29 Там же.
30 Там же.
31 Там же.
32 Предвижу возможное негодование читателя, связанное с тем, что формула, разработанная Халкедонским собором для определения соотношения божественной и человеческой природы в личности Иисуса Христа, употребляется здесь касательно пластики, представляющей собой два листа из свинца, выставленных у стены музея вплотную друг к другу. Между тем я намеренно цитирую эту формулу для того, чтобы по возможности приблизить эту работу Серра к пониманию русскоязычного читателя, а также указать на часто подчёркиваемую близость между современной и средневековой культурными парадигмами, которая здесь получает конкретное и неожиданное воплощение. Напомню, что, согласно толкованию С. Аверинцева, формула «нераздельно и неслиянно» может быть перенесена на отношение буквального и метафорического в текстах *Нового завета*.
33 Имдаль М. Цит. соч. С. 441.
34 Там же. С. 442.
35 Там же.
36 Статья «Все направления» написана автором в 1979 г.
37 К великому сожалению, в настоящий момент об этой способности можно говорить только в прошедшем времени. Несколько лет назад во время одного из университетских праздников работа Агама была варварски сломана; в результате трудоёмкого и дорогостоящего ремонта вращающиеся трубки зафиксировали раз и навсегда, что, конечно же, лишило работу смысла.
38 Имдаль М. Цит. соч. С. 443.
39 Примечательно, что для характеристики деятельности Агама Имдаль использует понятие, с помощью которого обозначал суть своего творческого метода Поль Сезанн.
40 Имдаль М. Цит. соч. С. 444.
41 Там же.
42 Видимо, по той же самой причине Имдаль, описывая «Опору прямого угла», говорит не о «взаимности» или «интеракции», а о «диалогическом отношении» или «диалоге».
43 Imdahl M. *Moderne Kunst* // *Jahrbuch der Ruhr-Universität Bochum.* 1982. S. 28–36.
44 Малахов В.С. *Постмодернизм* // *Современная западная философия...* С. 238.
45 Имдаль М. Цит. соч. С. 444.
46 Там же.
47 Там же.
48 Там же.
49 Там же. С. 445.
50 Считаю возможным использовать здесь это гегелевское понятие, поскольку в иных контекстах его неоднократно употребляет сам Имдаль.

51 Малахов В.С. *Постмодернизм*... С. 238. Против этой устремленности классической онтологии, получившей продолжение и в утопии авангарда, выступал, как известно, и «скептически настроенный по отношению к активности и новизне, всёпринимающий и неунифицирующий постмодернизм». См.: Седакова О. О. *Постмодерністське засвоєння відчуження // Дух і літера*. Київ: Дух і літера, 1997. С. 375). Однако его *messege* – нельзя не согласиться здесь с Ольгой Седаковой – оказался «оборотной стороной всё той же утопии».

52 Статья о «Песочной мельнице» написана в 1982 году.

53 Решение вопроса о видовом определении Имдаль оставляет на волю читателя.

54 Имдаль М. Цит. соч. С. 431.

55 Там же.

56 Лекторский В. А. *Субъект* // *Новая философская энциклопедия в 4 т*. Т. 3. М., 2000–2001. С. 659 сл.

57 Имдаль М. Цит. соч. С. 433.

58 Там же.

59 Там же.

60 Нофман В. *Основы современного искусства*. СПб., 2004. С. 259.

61 Имдаль М. Цит. соч. С. 434.

62 Там же.

63 Там же.

64 Там же.

65 Там же.

66 Там же. С. 435.

67 Очевидно, что тематизируемое здесь представление о противоположности технического и эстетического есть одно из многочисленных проявлений этой привычки.

68 Ср. его статьи: *«Моментальная фотография» и «Граф Лепик» Эдгара Дега* и *«Бар Фоли-Бержер» Эдуарда Мане. Неправильное и правильное* (Имдаль М. *Опыт другого видения*... С. 189–223).

РИХАРД СЕРРА: «ОПОРА ПРЯМОГО УГЛА» И «МЁРТВЫЙ». КОНКРЕТНОЕ ИСКУССТВО И ПАРАДИГМА

Макс Имдаль

I

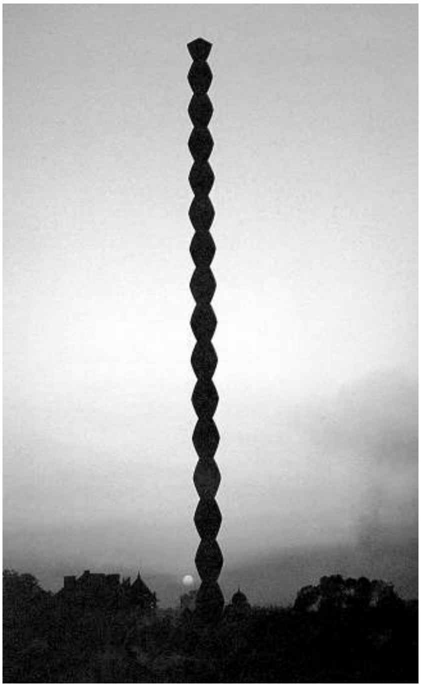
Пластика «Опора прямого угла» (ил. 1) сделана из свинца, пластика «Мёртвый» — из стали. Пластикой каждую из них можно назвать потому, что они, подобно всем пластическим произведениям, не создают видимости трёхмерности, но являются трёхмерными. По Гердеру, пластика («ваяние») есть «истина, тогда как живопись есть видимость». По Шлегелю, пластические творения «в отличие от творений живописных являют собой не пустую видимость для глаза, но тела, способные выдержать испытание чувством (то есть осязанием)». Подобные высказывания говорят о том, что в аспекте телесности и трёхмерности пластика, в отличие от живописи, способна к отождествлению изображения и изображённого. В этом аспекте фактической, а не только оптически суггерированной телесности пластическое художественное произведение является — чтобы ещё раз процитировать Гердера — непосредственно «наличествующим». От других пластических работ «Опора прямого угла» и «Мёртвый» Серра отличаются прежде всего тем, что очевидным образом тематизируют свой пластический материал. Они не воплощают идей, по отношению к которым сам пластический материал оставался бы индифферентным. Подобная принципиальная индифферентность формы по отношению к материалу характеризует предметную, фигурную пластику. Здесь речь не идёт о материальных качествах бронзы или мрамора, поскольку материал выступает лишь медиумом реализации «идеи» — к примеру, идеального представления фигурного канона, артикулируемого в пропорциях в качестве своеобразной реляционной структуры, — хотя материал, разумеется, выступает в данном случае как фактиче-



Ил. 1. Рихард Серра. Опора прямого угла. 1969

ский носитель этой структуры: материал есть *sine qua non*, но не сама вещь.

Ситуация не изменится, если – теперь уже в рамках современной, т. н. беспредметной пластики – обратиться, к примеру, к «Бесконечной колонне» Бранкузи (ил. 2): здесь тоже не тематизируется материальность. Известны «Бесконечные колонны» из дерева или металла. Темой «Колонны» не является и повторение идентичных элементов формы. Тематизируется исключительно образ бесконечного, который создаётся материалом и его формой, но необходимым образом превосходит любую материальную и формальную данность. Колонна конечна, а потому, создавая образ бесконечного, она выходит за свои пределы, то есть становится неидентичной тому, что представляет. Было бы ошибкой говорить – именно это могут доказать «Бесконечные колонны» Бранкузи, – что современная, нефигурная и в этом смысле беспредметная пластика в большей степени ориентируется на материал, чем пластика фигурная. Конечно, сам собой напрашивается вопрос: не составляет ли осуществляемая в самом материале дематериализация, с целью идеализации, и в беспредметной пластике, подобно пластике фигурной, предметной, самой сути, так сказать, спиритуального художественного произведения? Однако такое понятие искусства не применимо к обсуждению пластики Серра. По сути говоря, это понятие не является понятием конкретного искусства, как оно предстает в работах «Опора прямого угла» и «Мёртвый».



Ил. 2. Константин Бранкузи. Бесконечная колонна. 1918

II

Свинец – металл необычайно тяжёлый и одновременно мягкий и эластичный. Именно этим он отличается от других металлов. Когда свинец осознаётся как таковой, осознаются и эти его качества. Именно их тематизирует пластика Серра «Опора прямого угла». Работа состоит из двух листов свинца: почти квадратного плоского и длинного узкого, согнутого в форме буквы *L*. Согнутый лист со всей возможной очевидностью (эвидентностью) указывает на мягкость и гибкость материала «свинец». Квадратный компонент прислоняется

к стене, согнутый – размещается перед ним. Если бы согнутый лист стоял свободно, то есть был отодвинут от квадратного листа, то – сообразно тяжести и гибкости свинца – он изменил бы свою форму, то есть распрямился. И наоборот: лист, стоящий у стены, опять же сообразно тяжести и гибкости свинца должен был бы обвалиться и сломаться, если бы не поддерживался согнутым листом, который он, в свою очередь, поддерживает. Таким образом возникает отношение взаимного определения одного через другое при условии, что одно без другого осело бы и изменило свою форму, однако сохраняет устойчивость, то есть предохраняется от оседания и самодеформации, за счёт того, что предохраняет от оседания и самодеформации другое. Именно эта взаимность не изображается пластикой подражательно и не суггерируется ею в обход собственной материальности как чистая имагинация некоего способа бытия, но *de facto* существует в данной констелляции благодаря физическим свойствам и особенностям поведения свинца.

Неоспоримое преимущество пластики «Опора прямого угла» состоит в том, что её можно осмыслить единственно в качестве описанной выше структуры, то есть её нельзя обозначить лексически релевантным понятием предмета, как, к примеру, пластику «One Ton Prop» (ил. 3). Последняя денотирует структуру, которую можно обозначить понятием предмета «карточный домик». Соответственно, она стала известна под названием «Карточный домик». Но поскольку денотируется «карточный домик», возникает опасность, что структура пластики будет (неправильно) понята как простой вариант предмета, гарантированного понятийно *(begrifflich schon gesichert)*: возникает опасность, что структура пластики будет не познана, а узнана, что узнанное уже известно [зрителю] (Vorgewusste), а именно понятийно уточнённое сделается прокрустовым ложем для самого опыта.



Ил. 3. Рихард Серра.
One Ton Prop / Карточный домик. 1969

Нет сомнения, что «Опора прямого угла», напротив, непосредственным и несубституируемым образом утверждает свои идентичность и самоочевидность, материальность и физическое поведение (Sich-Verhalten) именно потому, что не денотирует ничего, что можно было бы лексически уточнить в качестве структуры определённого предмета.

III

Смысл пластики «Опора прямого угла» не исчерпывается описанным, не сводимым ни к какому лексическому понятию самобытием, но обладает значением, выходящим за его рамки. Подобное значение — чтобы начать с абстрактной формулировки — возникает тогда, когда демонстрируется не только отвечающее свойствам материала поведение компонентов из свинца определённой констелляции и формы, но и то, что в свою очередь демонстрирует и доводит до сознания это поведение материала.

Пластика Серра «Опора прямого угла» есть констелляция компонентов из свинца, каждый из которых, сообразно свойствам материала, расположению и форме, может осесть и деформироваться. Особая констелляция предохраняет части от деформации. В рамках потенциала деформации опора и устойчивость пластики предстают как не-деформация. Но поскольку опора и устойчивость тематизируются в горизонте деформации, а деформация — в горизонте опоры и устойчивости, репрезентируется структура экзистенции, которая благодаря пластике, а точнее, благодаря поведению материала «свинец» становится предметом рефлексии, без того чтобы при этом было вытеснено фактическое присутствие самой пластики: чем больше зритель по поводу пластики и с её помощью рефлексирует структуру экзистенции, в которой одно/другое приобретает устойчивость и внутреннюю опору по мере того, как предохраняет от деформации другое/одно, чем больше зритель осознаёт это примечательное взаимодействие *(Interaktion)* как возможную структуру экзистенции вообще, тем больше сама пластика становится для него парадигматическим предметом постижения этой структуры.

В пластике Серра «Опора прямого угла» интерес вызывает не только поведение материала «свинец», но и структура, парадигмой которой оно выступает. Именно в парадигматическом значении пластики открывается смысл, выходящий за рамки голого самобытия: пластика Серра — это не «образ», а реальный случай экзистенциальной структуры, в которой устойчивость обеспечивается констелляцией элементов, взаимно предотвращающих деформацию или даже разрушение друг друга. Само собой разумеется, что эта структура, если она вообще осознаётся как таковая, может быть помыслена не только в отношении пластики из свинца. Само собой разумеется, однако, и то, что пластика становится более убедительной и неопровержимой парадигмой подобной структуры тогда, когда не отображает эту структуру, а сама ей подчиняется.

IV

Как едва ли какая иная пластика, «Мёртвый» Серра есть парадигма негации, способная задеть зрителя за живое. «Мёртвый» тоже изображает только то, чем является *in concreto*, то есть в наличности самого объекта: поставленную наискось квадратную болванку

из стали с заглублённым углом. Как и в других пластиках Серра, здесь нет никакого цоколя. Поверхность, на которой располагается «Опора прямого угла» и в которую врезается «Мёртвый», есть составная часть самой пластики и одновременно пол, на котором стоит зритель. Пластика находится перед зрителем точно так же, как зритель – перед пластикой. Именно благодаря этому равенству условий отношение между зрителем и пластикой является непосредственным. Помимо того, высота обеих работ соотносится с высотой глаз зрителя.

С одной стороны, пластика Серра «Мёртвый» *есть частично заглублённая квадратная форма* из стали: квадрат – это основная прямоугольная форма. Когда эта форма не опускается одним углом вниз, а размещается параллельно поверхности земли, её прямые углы соответствуют основным направлениям горизонтали и вертикали, а тем самым, и основным ориентирам нашего пространственного бытия-в-мире. В этом аспекте решающее значение имеет то, что в пластике Серра «Мёртвый» заглубление рассчитывается особым образом, а именно так, что оно эвоцирует прямую форму как умышленно оставленную, покинутую норму, как закон, который уже потерял свою силу. Если в связи с пластикой «Опора прямого угла» Серра можно говорить о структуре баланса в смысле некоего «ещё», то в отношении пластики «Мёртвый» можно говорить о некоем «уже не». Отрицание в смысле «уже не» есть нечто иное, чем однозначное «нет».

С другой стороны, пластика Серра «Мёртвый» есть частично заглублённая квадратная форма из *стали*: сталь – материал, отличающийся тяжестью и твёрдостью. В пластике Серра эти свойства стали проявляются с особой силой именно потому, что форма выражает «уже не» основных ориентиров – вертикали и горизонтали. Когда прямоугольная форма располагается параллельно поверхности земли, одновременно задавая основные ориентиры нашего пространственного бытия-в-мире, материальный субстрат представляет собой побочную со-реальность формы. Но когда один угол прямоугольной формы заглубляется вниз, лишая эти ориентиры силы в модусе «уже не», материал приобретает первостепенное значение: его тяжесть экспонируется тем, что прямоугольная форма продолжает стоять, даже будучи заглублённой книзу, а твердость – тем, что форма, даже будучи заглублённой книзу, воспринимается как прямоугольная. Или, чтобы сказать иначе: твёрдость материала «сталь» тематизируется в горизонте его тяжести, а тяжесть – в горизонте его твёрдости. Благодаря этому взаимообратимому отношению, где тяжесть с равным правом экспонируется в аспекте твёрдости, а твёрдость – в аспекте тяжести, пластика Серра «Мёртвый» подчёркивает свойства материала, из которого состоит.

Как *частично заглублённая квадратная форма из стали* пластика Серра «Мёртвый» есть непосредственно присутствующий, данный в объекте, реальный случай структуры, в которой негация, а точнее, «уже не» существенно значимых основных ориентиров действует совместно с позицией материальности. Само собой разумеется, что по-

добная структура, в которой негация ориентиров есть позиция самого материала, может быть помыслена не только в связи с пластикой из стали. Тем не менее, эта структура — хотя её значение выходит за рамки пластики из стали — сохраняет соотнесённость с пластикой, поскольку находит в ней парадигматическое воплощение.

V

Если тезисно, а потому, упрощая, обобщить сказанное, то проанализированные работы Серра без сомнения подпадают под категорию конкретного искусства, однако, конкретного искусства, понятого особым образом. «Опора прямого угла» и «Мёртвый» не представляют собой ни материальной манифестации идеального фигурного канона, ни связанной с материалом инициации представления о бесконечном, как, к примеру, «Бесконечные колонны» Бранкузи. Напротив, эти работы относятся к произведениям конкретного искусства, поскольку обладают непосредственной самоэвидентностью (самоочевидностью), то есть не зависят ни от феноменальных, ни от образных коррелятов, лежащих вне их самих. Именно эта непосредственная, не соотносимая ни с чем иным, самоочевидность характеризует конкретное искусство. При этом в прежнем — общем — понимании конкретного искусства в пластике имелась в виду самоочевидность формы, а не самоочевидность материала, из которого она состоит. О конкретном искусстве в этом общем понимании следует говорить тогда, когда материальный субстрат, до известной степени минуя материальную идентичность и самоценность, выступает просто-напросто как медиум самоэвидентной формы — достаточно вспомнить о конкретной пластике Билла. Отношения, возникающие в конкретной пластике такого рода, по существу не отличаются от отношений, возникающих в неконкретном пластическом искусстве, где форма (тематически) коррелирует с феноменами или образами вне её самой: и там и здесь материал является лишь голым (если не принципиально заместимым) субстратом, а не выразительной ценностью как таковой. Напротив, в работах Серра самоочевидность произведения основывается на взаимной обусловленности формы материалом и материала — формой. Форма пластики не имеет никакого коррелята вне её самой и одновременно играет служебную роль по отношению к материальности её субстрата. Структуру «Опоры прямого угла» невозможно реализовать в свинце, а структуру «Мёртвого» — в бронзе, дереве или лёгком металле.

Работы Серра «Опора прямого угла» и «Мертвый» — суть произведения особого, радикального конкретного искусства: «per se» конкретного художественного произведения. То есть то обстоятельство, что оно существуют благодаря самому себе и не нуждается в чём бы то ни было другом, радикализируется здесь в самоочевидности не только формы, но и материала. Материал становится незаместимым (несубституируемым). Произведениям конкретного искусства, понятого в общем смысле, т. е. произведениям, экспонирующим скорее са-

моочевидность формы, чем самоочевидность материала, может быть присущ характер абстрактной схемы. Такие произведения могут быть парадигматическими *для* чего-то, к примеру для структур экзистенции. Напротив, работы Серра, которые в силу самоочевидности не только формы, но и материала относятся к произведениям особого, радикального конкретного искусства, могут быть парадигматическими не только для структур экзистенции, но и *как* структуры экзистенции.

Фрагмент взят из:
Имдаль М. *Опыт другого видения. Искусство десяти веков глазами современности. Избранные статьи* / Пер. с нем. А. С. Вайсбанд. Киев: Курс, 2005. С. 436–443.

ЯКОВ АГАМ: «ВСЕ НАПРАВЛЕНИЯ»

Макс Имдаль

«Все направления» Агама (ил. 4–7) – пластика в свободном пространстве – представляют собой структуру из девяти равных элементов, а именно: девяти трубок, размещённых на общем цоколе с равными интервалами друг от друга. Вертикальные в начале, трубки сгибаются на небольшом расстоянии от цоколя и заканчиваются вверху горизонтальными срезами. Естественно, обозначение этих элементов как «трубок» поверхностно и недостаточно, по сути, мы не видим трубок. Наш опыт не исчерпывается опытом восприятия трубок, хоть, безусловно, речь идёт именно о них. Уже само именование элементов в их особой данности для восприятия вызывает трудности. Пожалуй, можно было бы, но только в качестве подспорья, говорить о вещественных или овеществлённых направлениях или о лучах, обладающих материальным, осязаемым субстратом. Но всё это – лишь противоречивые определения: язык не знает точных понятий для характеристики этого феномена. Даже слово «элемент» есть лишь неспецифическое, вынужденное обозначение.



Ил. 4

Произведение Агама по праву именуется «Все направления», поскольку все его элементы обладают способностью вращаться: зритель может и должен, экспериментируя, менять пластику, как ему заблагорассудится, сама работа побуждает его к тому, чтобы создавать всё новые констелляции направлений, развивая и постигая тем самым собственную креативность. Агам устанавливает правила игры, зритель играет по этим правилам. Число возможных констелляций направлений стремится к бесконечности, что уже говорит о том, что художник, реализуя свое произведение, не имеет возможности исходить из представления об одной-единственной идеальной констелляции, равно как и предвидеть всё многообразие воздействий всех возможных бесчисленных констелляций. В этом смысле он уже не создаёт, а делает возможным, и именно по-

этому он отдаётся на волю своего произведения как стремящегося к бесконечности потенциала возможных комбинаций элементов в той же мере, в которой он отдаёт на волю этого потенциала зрителя. По словам самого Агама, «нужно создавать искусство, превосходящее наши знания и нашу способность восприятия, то есть узкую ограниченность нашей ситуации»[1].

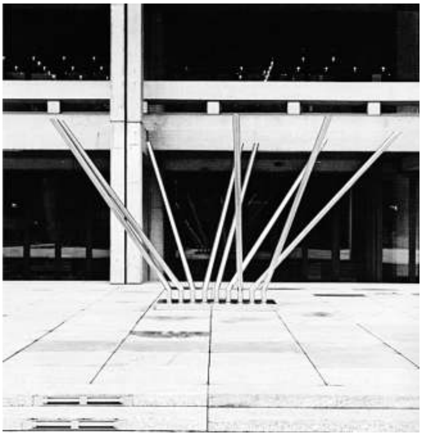
Руководствуясь субъективным вкусом, можно, конечно, выбрать из бесконечного числа возможных констелляций направлений одну или несколько, предпочитая их всем остальным. Однако такое, обусловленное вкусом предпочтение, в конце концов, не имеет значения: все констелляции – и простое расположение элементов параллельно друг другу, и их многообразные расхождения – равноценны, поскольку все констелляции обусловливаются одной и той же системой правил и поскольку – как следствие – простое (Einfaches) можно образовать из сложного (Mannigfaches), а сложное – из простого. Это – поистине будоражащий воображение опыт, когда различные констелляции непосредственно переходят друг в друга, так что простое содержит задуманный переход в сложное, а сложное – задуманный переход в простое. Между тем этот опыт содержит другой, более важный: хотя, преобразуя «Все направления» Агама, одну констелляцию направлений можно счесть более красивой и более важной, чем возможные другие, все они в равной степени артикулируют пространство, причём всегда конкретное и никогда абсолютное. Агам показывает, что пространство, вопреки нашему конвенциональному предубеждению, нельзя свести к определённой метрической системе. Коммуникация с пластикой Агама, конечно, представляет собой игру, но не только игру. В игровом переходе ко всё новым комбинациям элементов зритель постигает пространство как бесконечный, принципиально неисчерпаемый потенциал возможных констелляций направлений: «...Как бы хорошо мы ни познали изменяющееся произведение, нам остается лишь догадываться о его скрытых возможностях, комбинациях и ситуациях»[2].



Ил. 5

Необходимо ещё раз указать на то, что все элементы пластики не только имеют одинаковую длину, но и завершаются одинаковыми срезами, расположенными горизонтально, а не под прямым углом к наклонённым трубкам. Этот приём указывает на осознанный, экономный художественный концепт, воздействие которого многообразно и значимо.

Горизонтальные завершения не позволяют называть элементы просто трубками. Об этом уже говорилось: благодаря горизонталь-



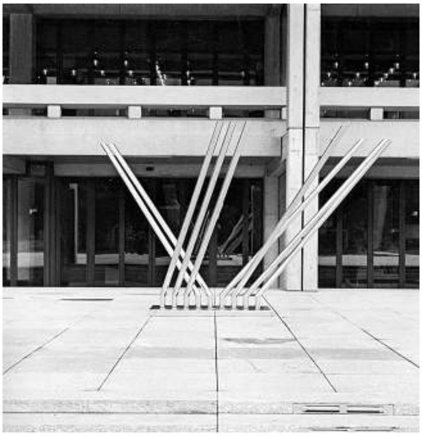
Ил. 6

ному завершению элементы депонятизируются, лишаются своего предметного значения.

Благодаря горизонтальному завершению каждый элемент приобретает опору: если бы срезы располагались под прямым углом к наклоненным трубкам, они казались бы опрокидывающимися.

Благодаря горизонтальному завершению элементы — вне зависимости от того, образуют они одинаковые или неодинаковые констелляции направлений — не обосабливаются, а вступают в определённые связи по отношению друг к другу, они объединяются и, образуя в совокупности сквозную воображаемую прямую, перекликаются с фактической горизонталью цоколя и вообще земли. Воображаемое образует параллель к фактическому.

Благодаря горизонтальному завершению элементов пластика создаёт себя и связанную с собой как исходной точкой систему соотношений (Bezugssystem). Если направления элементов совпадают, образуется плоскостная система (bildhafter Bezugsrahmen), если не совпадают — пространственная (Bezugsraum): пластика имеет при себе своё собственное пространство, так сказать *quantum discretum*, который она сама проектирует. Её элементы, хотя и представляют собой направления в пространстве, тем не менее создают над собой воображаемую горизонтальную плоскость, своего рода виртуальное ограничение — «крышу». Проницаемая именно в силу своего воображаемого, виртуального, характера, эта «крыша» раскрывает *quantum discretum* пластики по направлению к *quantum continuum* безмерного пространства.



Ил. 7. Якоб Агам.
Все направления. 1970

Вдоль различных направлений, или, точнее, вдоль различных векторных энергий направления отдельных элементов пространство, ограниченное фактической поверхностью земли и воображаемой плоскостью «крыши», проникает за свою собственную воображаемую границу. Благодаря этой открытости, этому виртуальному «выхождению-за-свои-пределы» самоограниченного в безмерное пла-

стика Агама «Все направления» тематизирует безмерное как таковое; «выхождение-за-свои-пределы» позволяет ей придать форму любому фактическому окружению и одновременно его превзойти.

В тех случаях, когда – как в пластике Агама – можно говорить о том, что самоограниченное раскрывается к безмерному и что всякая конкретная констелляция заставляет догадываться о других, скрытых, возможностях, сочетаниях, ситуациях – в этих случаях речь идёт об открытости, превосходящей любое притязание художественного произведения как наглядного изображения на окончательность, то есть на овладение действительностью или её преобразование. Художественное произведение являет собой не чувственную реализацию некоего, так или иначе обусловленного идеями, образа действительности (Wirklichkeitsentwurf), а инструмент, посредством которого действительность, как собственно не формулируемое и недосягаемое (Uneinholbares), становится предметом осознания.

Примечания

1 *Agam – Bilder und Skulpturen.* Ausstellungskatalog Städtische Kunsthalle. Düsseldorf, 1973. S. 47.

2 Ibid. S. 25.

Фрагмент взят из:
Имдаль М. *Опыт другого видения. Искусство десяти веков глазами современности. Избранные статьи* / Пер. с нем. А. С. Вайсбанд. Киев: Курс, 2005. С. 443–447.

РАЗРУШЕНИЕ КАНОНА: ПОСТКЛАССИЧЕСКИЕ «ШТУДИИ» РУСЛАНА ВАШКЕВИЧА

Альмира Усманова*

Summary

Art history is often seen as an inviolable canon, a sacred object that cannot be challenged, contested or reworked. However, in the postmodern age classical art as well as art history itself becomes an object of philosophical quest as much as of artistic curiosity. The exhibition of Ruslan Vashkevich, a well-known Belarusian artist, entitled *The Trouble with Classicists* invites us to think of the «correct distance» between the subject of vision who is situated in the contemporary culture and the canonical works of art, between vision and textuality, between art history and artistic imagination.

Keywords: classics, modernism, vision, seriality, parallax.

Работы минского художника Руслана Вашкевича, представленные на выставке *Игра в классики*[1], вряд ли нуждаются в подробных описаниях, ведь, с одной стороны, имя художника достаточно известно – его не нужно «открывать», а с другой – скрупулёзное описание композиции, цветового решения и сюжетов картин может сыграть злую шутку с наивным зрителем, который, наверное, подумает: déjà vu, или «где-то я всё это уже видел!». Но поскольку концепция выставки и сама идея её проведения были тесно связаны с началом большого исследовательского и образовательного проекта по изучению современной визуальной культуры[2], то, видимо, без некоторых комментариев относительно того, что может быть общего между академическим проектом и данным художественным событием, всё же не обойтись. При этом вопрос о том, что же «хотел сказать художник», меня волнует здесь меньше всего – очень может быть, что ничего такого особенного он и не хотел сказать, а история искусства интересует его главным образом как пространство игры с формой и стилями, как материал для совершенствования своего профессионального мастерства (для «штудий»). Скорее, мне хотелось бы поразмышлять о том, что значила сама выставка как текст (или, точнее, метатекст, содержащий рефлексию по поводу феномена интерпретации), что мы вправе из неё вычитывать, будучи локализованы в этом историческом времени и в этом культурном пространстве.

* Альмира Усманова – кандидат философских наук, профессор факультета социальных наук Европейского гуманитарного университета (г. Вильнюс), e-mail: aousmanova@yahoo.com

Прежде всего, стоит вспомнить о том, что формирование парадигмы визуальных исследований неразрывно связано с проблемой переосмысления истории и теории искусства: во-первых, речь идёт о продуктивном заимствовании и дальнейшем развитии методов работы с анализом визуальных образов (формальный анализ, иконография и иконология и пр.), сложившихся в рамках этой традиции, во-вторых, о преодолении и критике целого ряда идеологических и эпистемологических установок, имплицитно присущих искусствознанию. Неслучайно проблемы написания истории искусства с использованием нового концептуального языка и рефлексивным отношением к собственным эпистемологическим и методологическим установкам оказались центральными на семинарах и дискуссиях в рамках нашего проекта.

Было бы, наверное, логично предположить, что современная теория работает прежде всего на материале актуального искусства: примеров подобного сотрудничества не счесть (от нью-йоркского «October» до московского «ХЖ»). Однако гораздо более интересны и важны случаи обращения современных критиков и исследователей к «классическому», или шире – домодернистскому искусству. Когда Жак Лакан разрабатывает теорию взгляда на примере *Послов* Гольбейна, а феномен женской сексуальности исследует на примере *Экстаза Святой Терезы* Бернини[3]; Мишель Фуко анализирует визуальное пространство в *Менинах* Веласкеса с тем, чтобы показать, как сосуществовали «слова и вещи» в классическую эпоху[4], а Линда Нохлин, размышляя о феномене симптоматичного отсутствия женщин в истории западного искусства, перечитывает *Жизнеописания* Джорджо Вазари с целью реконструкции мифа о Великом Художнике[5], – то это означает, что классическое искусство выступает своего рода «первоисточником», внимательное прочтение которого позволяет увидеть, как происходило формирование политического, социального, культурного и визуального дискурсов современного Запада. Анализ формальной композиции, конфигурации видимого поля здесь лишь первая, хоть и необходимая ступень в исследовании.

Для последователей Мишеля Фуко или Жака Лакана очевидно, что художник, следуя правилам и конвенциям, утвердившимся в художественной среде данной эпохи, бессознательно (и оттого наиболее точно) воспроизводил топосы видения и мышления сформировавшей его культуры. В то же время историки искусства, в большинстве своём углубившись в скрупулёзное воссоздание исторического контекста, в котором тот или иной художник «творил», не подвергают сомнению те «данности», которыми оперирует история искусства и которые им надлежит лишь ещё раз удостоверить (даты, обстоятельства создания, жанровая принадлежность, выбор сюжета). Им некогда «играть», поскольку для них «классики» – это незыблемые в своём величии титаны, а художественный канон – это бесспорная и высочайшая культурная ценность: его сконструированность, равно как и несправедливость установленных им правил (исключения и/или признания) по отношению ко многим социальным группам или национальным культурам,

не заметны (и я бы сказала, *не приятны*) для исследователя, находящегося внутри искусствоведческого дискурса. Поэтому «играть» с классиками, менять правила интерпретации или занимать иную точку *зрения* может позволить себе, наверное, лишь аутсайдер — философ или художник. При этом, однако, нельзя не сказать о том, что какой бы радикальной ни была точка зрения философа, его критика возможна лишь как остранение внутри и посредством вербального языка. Преимущество же художника в данном случае проявляется в том, что он в состоянии обойтись без слов, создавая развёрнутые «высказывания» и комментарии посредством визуального языка.

Именно в этом ключе, как мне кажется, стоило бы проанализировать то, что делает Руслан Вашкевич, мимикрируя под «классиков», игнорируя расчерченные искусствоведами таблицы с их жёстко очерченными «клетками», нарушая пропорции и принятые нормы. Как и почему становится возможным это «высказывание»? И что при этом происходит с его «объектом» — классическим искусством?

Принято считать, что модернизм начинался с отрицания классического искусства (а вместе с ним и Искусства вообще), однако это тривиальное и, казалось бы, неоспоримое утверждение невозможно принять без целого ряда оговорок. Во-первых, модернистский проект был нацелен не на отрицание искусства как такового — в конечном счёте в том, что касается *форм*альной свободы и что связано с социальной автономией искусства, искусство выиграло гораздо больше, чем потеряло, а статус художника существенно изменился благодаря многократному увеличению его символического капитала — вплоть до того, что смысл искусства стали усматривать в самовыражении творца и поиске совершенной формы (хотя прежде у искусства были другие, возможно, более важные функции...) — в чём, собственно, убеждено и большинство современных художников. Особенно, когда их спрашивают о пресловутом «смысле творчества»: в чём же ещё оно может состоять, если не в самовыражении?

Скорее, отказ от традиции предполагал нечто иное или большее — прежде всего, пересмотр взаимоотношений искусства с обществом и, в ещё большей мере, необходимость перераспределения власти — и, чего тут скрывать, денег тоже — внутри художественных институций. Боюсь, что борьба за более лакомый кусочек хлеба сегодня стала еще более острой, если речь идёт о сосуществовании классических художественных музеев и галерей актуального искусства. Для авангардистов первой трети XX века «классическое искусство» олицетворяло собой фигуру Отца, который со слепым упорством заставляет своего непослушного сына рисовать так, как это делали до него все его предшественники (запугивая его отлучением от Академии), навязывает темы, «держит» цены на художественном рынке и даже диктует критику, как и о чём тому следует писать... Собственно, мнение критика — стеснительного гедониста, желающего видеть в искусстве лишь прекрасное (соответственно, категория прекрасного оказывается применима лишь к фигуративной живописи классического искусства) и раздражающегося от того, что ничего приятного для глаз в

абстракционистской или кубистской картине он не находит, — также становится объектом недоверия и скепсиса со стороны модернистского художника. Довольно быстро выяснилось, что новейшие художественные практики ускользают, а ещё точнее — сопротивляются доминирующим теоретическим дискурсам: неслучайно лавинообразное появление манифестов — это отличительная особенность модернизма (реалистическое искусство «разговаривало» со своей публикой привычными живописными штампами). Однако это мода, которую можно назвать осознанной необходимостью, поскольку художникам ничего не оставалось, как самим начать говорить о своём искусстве и показать *на словах* то, чего другие не могут или не желают увидеть в их картинах.

Во-вторых, любое художественное течение (каким бы радикальным они ни казалось для современников) рано или поздно становится классикой, занимает своё место в художественном каноне. Конфликт старого и нового, циклическое возвращение традиционных форм и периодическое обновление художественных приемов — всё это можно обнаружить в истории искусства как XVI, так и, например, XIX вв. Правда, эти разрывы, конфликты и критические состояния странным образом описываются искусствоведением как «история непрерывного движения и переплетения традиций, в которой любое произведение соотносится с прошлым и указывает в будущее»[6]. Стоит ли удивляться тому, что модернизм, причёсанный и облагороженный, тоже стал частью Большой Истории искусства: соседство Ван Гога и Пикассо рядом с такими мэтрами, как Веласкес или Гольбейн, на выставке Руслана Вашкевича, — открытое признание как факта тотальной коммодифицируемости любого протеста в современной культуре, так и несокрушимости канона, а также неизбежной музеификации любого значительного явления в искусстве.[7]

В-третьих, вне традиции нет искусства, при этом отношения любого художника с предшествующей художественной традицией (даже если художник — самоучка или получил неакадемическую художественную подготовку) не статичны, они развиваются и трансформируются, они не исчерпываются простыми позициями отказа или принятия. Более того, эти отношения очень индивидуальны и даже в некотором роде интимны. Как объяснить, например, тот факт, что любимым художником Сезанна был Пуссен? Хотя, на первый взгляд, между ними нет и не может быть ничего общего (правда, ничего особенно противоестественного в этой любви усмотреть тоже нельзя).

Таким образом, авангардистский протест против традиции — это не столько отрицание ценностей, созданных предшественниками, и не борьба с их призраками. Это, скорее, попытка актуализировать художественное творчество, изменить способ видения, *осовременить* его и вернуть с помощью нового искусства свежесть восприятия мира. Постмодернизм, не ставя перед собой никаких сверхзадач, все усилия направил на сведение счётов с модернистским проектом, и классическому искусству была отведена роль временного союзника с ограниченным правом голоса (этакого дедушки, который в семейной

ссоре непременно должен встать на сторону горячо любимого внука). Постмодернистский художник принял как данность ситуацию, в которой классическое искусство давно уже превратилось в «памятник», в статичный объект художественного описания (которым занимается узкий круг профессионалов) и восторженного (но слепого) восприятия любопытствующих детей школьного возраста и людей с педагогическими наклонностями. Не знаю, можно ли сегодня изобрести искусство заново, но попробовать, как это делает Руслан Вашкевич, хотя бы освежить восприятие его классических образцов, наверное, стоит.

Итак, какие же вопросы может задать себе теоретик визуальных исследований, посетив выставку *Игра в классики*?

Обращение современного художника к классическому искусству и его конвенциям воспринимается прежде всего как «штудии», как свидетельство того, что художник прошел определённые этапы в приобретении профессионального мастерства. Соответственно, мы могли бы считать «игру в классики» своеобразным ритуалом инициации, пропуском, без которого нельзя получить признание в художественной среде. Но этим дело не исчерпывается, ситуация гораздо сложнее. Я бы сказала, что сами эти «штудии» имеют своей целью не только и не столько подражание *Великим художникам*, через обращение к прошлому осуществляется переосмысление настоящего. Главная их функция – «освобождение» взгляда: ведь современный человек уже порядком утомлён изобилием рекламных, телевизионных, кинематографических образов, и зацепить его внимание можно лишь чем-то особенным – пускай хорошо знакомым, но всё же иным. Выставка Руслана Вашкевича в этой связи выглядит как практическое воплощение предложенного в своё время русскими формалистами принципа деавтоматизации восприятия. В самом деле, до боли знакомые картины ренессансных художников или русских передвижников XIX в. часто предстают перед нами как те самые вещи, о которых писал Виктор Шкловский: воспринятые нами уже несколько раз, они начинают восприниматься узнаванием. Вещь находится перед нами, мы её узнаём, но не *видим*. По Шкловскому, «целью искусства является дать ощущение вещи как *видение*, а не как узнавание»[8], соответственно, признаком художественного является выведенность из автоматизма восприятия. Остранение может осуществляться разными способами, и Вашкевич, «упражняясь» на Ван Гоге, Пикассо и Веласкесе, словно демонстрирует нам множественность и разнообразие приёмов, которыми можно достичь деавтоматизации восприятия классики.

Можно также задаться вопросом о том, является ли искусство «теоретичным» или «политическим» само по себе – без вмешательства критика? Есть ли у современного художника право на собственный «голос» и собственное, не опосредованное искусствоведческим дискурсом, отношение? Мы привыкли к тому, что наше представление об истории искусства базируется не столько на созерцании, сколько на текстуальном обосновании и описании видимого. В общем-то, созерцание не может дать нам *идею истории* – историчность искусства,

представление об эстетических ценностях и прогрессе, равно как и основные категории, посредством которых мы описываем то, что видим (пропорция, перспектива, форма и пр.). Историчность – это эффект наррации, результат некоторого представления, созданного и обоснованного теоретиком искусства, о тех связях и закономерностях, которые соединяют между собой множество визуальных текстов. Можно даже сказать, что искусству *приписывается* история. Следовательно, вопрос состоит и в том, можно ли создавать и переосмысливать историю искусства без опосредования языка, с помощью лишь визуальных форм; и, соответственно, каким образом идея истории может быть артикулирована посредством самой живописи?

В каком смысле эти работы *современны*? Что делает их таковыми? Начнем с «серии» – художественного приёма, который был продемонстрирован публике в рамках предыдущих выставок *Second Hand* и *Second Second Hand*. Попутно замечу, что сама по себе идея серийности, или же *recycling* (потребления за вторым разом), – это, безусловно, доминантная практика современной культуры, но было бы ошибочно рассматривать её как особенность постмодернистского искусства, а тем более – как особый приём, «найденный» или возвращённый к жизни беларусским художником. Если это и приём, то истоком его рождения следовало бы считать капиталистическое производство.

Далее, несмотря на свою «живописность», представленные на выставке работы – своего рода репертуар разнообразных художественных приёмов и техник, использовавшихся в искусстве XX века: от фотографии и инсталляции до компьютерных технологий (задействованных при создании тех же *Послов*). Наконец, «современность» этих работ проявляется прежде всего в неосознаваемом культурном опыте художника, взгляд которого всегда-уже «обработан», подготовлен к многомерности и полисемичности видимого им объекта, он мыслит голографически и пишет не то, что «видит», а то, что воображает. Но речь здесь не идёт о неких трансцендентных сущностях (хотя Бог, например, тоже невидим), а, скажем, о потенциальных временн*ых* и пространственных трансформациях объекта, который, кажется, застыл в вечности. При этом разнообразие ракурсов и предлагаемое художником изменение точки зрения усиливают смысловой полифонизм «оригинала»: взгляд на *Послов*, брошенный Вашкевичем, с одной стороны, позволяет зрителю впервые ощутить себя комфортно, как бы занять лучшее, а главное, гарантированно удобное место в зрительном зале (поскольку в действительности найти и зафиксировать точку взгляда на парящий в воздухе свиток совсем не просто), а с другой стороны, этот взгляд обнажает, артикулирует невидимое (идею смерти и бренности земного успеха). Делая невидимое видимым, он одновременно разрушает его власть: созерцание черепа (в качестве композиционного центра картины) пробуждает в нас скорее любопытство, нежели томящее чувство беспокойства. Современная культура не испытывает экзистенциального страха перед идеей смерти и, тем более, не принуждает индивида заботиться о

спасении души в ожидании Апокалипсиса, отказываясь от земных наслаждений ввиду мрачной перспективы оказаться не в том месте в своей загробной жизни.

Примечательно, что коррозия, трансформация статичного взгляда, характерные для классического искусства, осуществляются Русланом в рамках парадигмы (гипер)реализма. Здесь мы не найдём ничего, что напоминало бы нам об анархистской атаке на формальные конвенции классического искусства, которую систематически осуществляли, например, дадаисты или кубисты. Иронический код, неотъемлемая черта любого постмодернистского произведения, распознаётся как таковой благодаря тому, что в качестве «объектов» художественной рефлексии избираются известные работы, выполненные к тому же в парадигме реализма, а еще точнее – фигуративной живописи. При этом в буквальном и фигуральном смыслах меняется ракурс видения: именно изменение точки зрения задаёт формальную структуру иронического кода. Правда, если зритель не знаком с этой культурной традицией (допустим, среди нас могут оказаться люди, которые, кроме Ротко или Поллока, ничего больше не видели), он не прочувствует иронии.

Опыт модернизма и монтажного кино позволяет Руслану Вашкевичу обозначить не только своё присутствие как «нарратора», как субъекта видения, но и *«правильную дистанцию»* (термин Катрин Клеман) по отношению к истории искусства: он визуализирует то, что описывается в терминах вербального (английского) языка как *parallax* (что означает учёт точки зрения наблюдателя при перемещении объекта в поле видения). Это относится и к *Послам* Гольбейна, и к *Девочке на шаре* Пикассо, которая представляет как бы оборотную, невидимую зрителю сторону холста. «Штудии» по Веласкесу – это фактически кинематографическая раскадровка: если бы они пришли в движение, то их последовательная смена заняла бы не более секунды, но передала ощущение фильмического движения (запечатлённого на «камеру» посредством трэвеллинга).

В то же время столь внимательное и скрупулёзное разглядывание, домысливание того, чего в оригинальной картине не было, – сродни вербальному описанию, с присущей ему способностью к обобщению и абстрагированию. Неслучайно в качестве грамматического аналога перемене точки зрения Вашкевич использует склонение по падежам – как комментарий к «своему» Гольбейну. Важно, однако, здесь то, что теоретизация осуществляется посредством визуального языка (как это делали, скажем, сюрреалисты, тот же Магритт), и в отличие от концептуального искусства слова не нужны, а, скорее, даже и вредны. «Чистая оптичность» опытов Руслана Вашкевича должна беспокоить критика, готового воспользоваться всем своим дискурсивным инструментарием, чтобы эту оптичность перевести в вербальный регистр. Порочность слов я ощущаю и в этот самый момент, когда я об этом говорю (точнее, пишу) – поскольку говорение

«за» художника воспроизводит типическую ситуацию, когда куратор объясняет публике, что же художник в действительности «хотел сказать»...

Примечания

1 Следует заметить также, что у выставки было и английское название: *Trouble with Classicists*, предлагающее дополнительные коннотации и смысловые оттенки.

2 Выставка *Игра в классики* проходила в Галерее Европейского гуманитарного университете с 22 июля по 5 августа 2004 г. в рамках международного междисциплинарного проекта *Rethinking Visual and Cultural Studies: new subjects, methods and didactic strategies* (HESP – ЕГУ, 2003–2006; http://viscult.by.com)

3 См.: Lacan J. *Dieu et la jouissance de la femme* // *Encore*. Ed. du Seuil, 1975. P. 83–98.

4 См.: Фуко М. *Слова и вещи* (Гл. I: «Придворные дамы»). СПб., 1994. С. 41–53.

5 См.: Нохлин Л. *Почему не было великих художниц?* // Бредихина М., Дипуэлл К. (ред.) *Гендерная теория и искусство. Антология: 1970–2000*. М., 2005. С. 15–46.

6 Гомбрих Э. *История искусства*. М., 1998. С. 595.

7 Вспоминается также и выставка Энди Уорхола в Эрмитаже, состоявшаяся несколько лет назад.

8 Шкловский В. *Гамбургский счёт*. Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933). М., 1990. С. 63.

ЛАНДШАФТ-В-ПРЕОБРАЗОВАНИИ: ОТ РЕАЛЬНОГО ОБЪЕКТА К ВООБРАЖЕНИЮ ВИДИМОГО И ОБРАТНО

Ольга Шпарага*

Summary

This article analyzes the project i*n progress It's* High Time to Get Down to Earth Art by a Belarusian artist Sergei Kiryushchenko, who began working on the project in the summer of 2006 and intends to accomplish it by 2008. Along with silk painting, it incorporates the elements of land art, object art, and media art. Original objects to which these techniques are being applied are elements of a rural landscape – meant for demolition country houses and collective farm buildings and/or their fragments in Uroda village (Lepel district, Vitebsk region). Turning his attention to the condition of the Belarusian village within the scope of this project, the artist tries to «redeem» the object, having reinstalled it via the various means of contemporary art into a context of new functionality. The article offers an interpretation of the transformed objects' formal and color components.

Keywords: concrete art, land art, media art, serigraphy, Belarusian village, the artistic transformation of the objects' functionality.

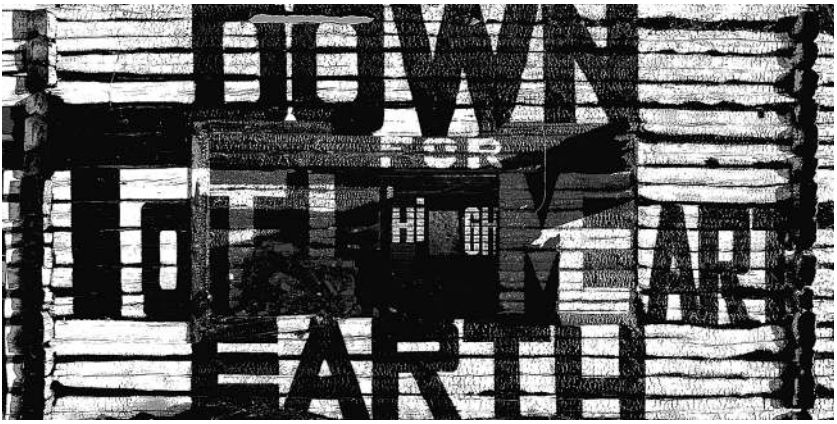
В этом тексте речь пойдёт о новом художественном проекте *Пришло время вплотную заняться приземлённым искусством* беларусского художника Сергея Кирющенко (род. 1951). К осуществлению этого проекта Сергей Кирющенко приступил летом 2006 г. в деревне Урода Лепельского района. В проекте также принимали участие художники Анатолий Кузнецов, Анатолий Журавлёв, Борис Иванов; Анна Соколова и Олег Юшко вели фото- и видеорепортажи. На первом этапе коллектив художников раскрашивал разрушающиеся деревенские постройки или даже их отдельные части, что запечатлевалась на фото- и видео. На следующем этапе, который продолжается до сего дня, Сергей Кирющенко преобразует фотоработы в серию композиций, выполненных в технике шелкографии, а также видео на основе фотофиксации процесса росписи дома (построек). Экспозиция готового проекта планируется на январь 2008 года.

* Ольга Шпарага – кандидат философских наук, доцент факультета социальной и политической философии ЕГУ (г. Вильнюс), редактор сайта «Новая Эўропа»: www.n-europe.eu.

***

Способен ли художник преобразовать ландшафт? Именно как художник, располагающий инструментами и материалами прежде всего для *воображаемых*, а не реальных *экспериментов с видимым*? А если способен, что может значить такое преобразование для других обитателей ландшафта? Как и для самого ландшафта, если попробовать таковой наделить субъектностью?

Такого рода вопросы возникают при знакомстве с новым проектом беларусского художника Сергея Кирющенко *Пришло время вплотную заняться приземлённым искусством* (ил. 1). Очевидно, что данный проект развивает установки, начавшие определять творчество художника в 1990-е гг., которое сам он интерпретирует как работу с



Ил. 1

«насыщенными цветом, замкнутыми, но подвижными плоскостями»[1]. Этот период своего творчества, представленный в рамках выставочных серий *Пространство синего* (1994), *Бегущая земля* (1996) и *Искушение пространством* (2001), выполненных маслом композиций формы и цвета, варьирующихся в размерах – от небольших до очень больших, – сам автор видит как «освоение и опыт» неопластицизма и конкретного искусства Пита Мондриана, Макса Била, Йозефа Альберса и американского минимализма Барнета Ньюмена и Ада Райнхарда.

Если попытаться – с опорой на собственные размышления и тексты Кирющенко, а также на тексты интерпретаторов его творчества – обратиться к этим трём сериям, то в качестве одного из центральных смысловых узлов можно выделать отношение динамики цвета и формы. Эта динамика чаще всего разворачивается нелинейно, чему, в версии одного из интерпретаторов, молодого беларусского художника Андрея Дурейко, соответствует скорее игра слов, нежели описательные констелляции предложений.[2] Эта динамика, далее, выражает, по мысли самого автора, отношение видимого и мыслимого, причём отношение, как бы лежащее на поверхности самого видимого:

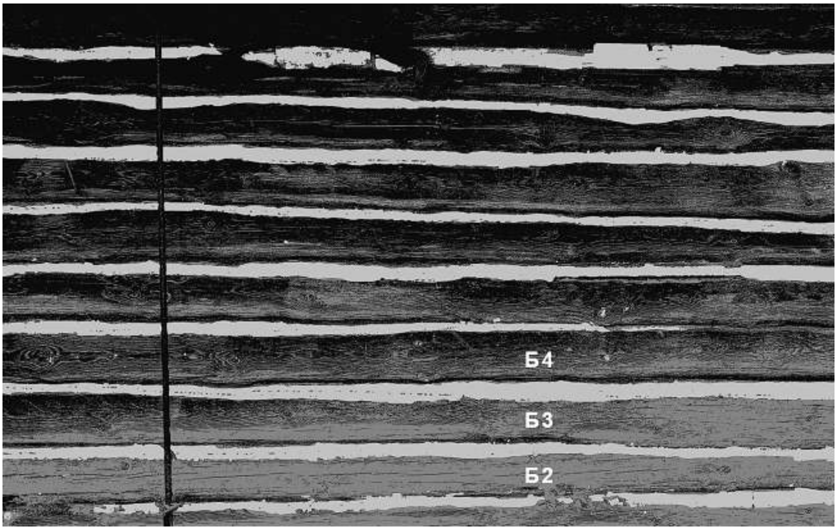
например, в схемах линий метро или троллейбусных маршрутов, в которых прочитывается «выразительный образ жизни города», символ, «который вобрал в себя множество разных смыслов и связей»[3]. Эта динамика, наконец, имеет тенденцию постоянно преодолевать свои собственные пространственные и временн*ы*е границы, что оказывается возможным прежде всего благодаря рефлексивной установке художника, которую он стремится транслировать зрителю. «Геометрический рай», который художник пытается сделать ощутимым на границах видимого, должен послужить воротами в то *приключение видения*, в которое отправляется всякий художник и понять траекторию которого является задачей любого заинтересованного зрителя.[4]

Что же происходит с описанным опытом видения в рамках нового проекта Сергея Кирющенко *Пришло время вплотную заняться приземлённым искусством*?

***

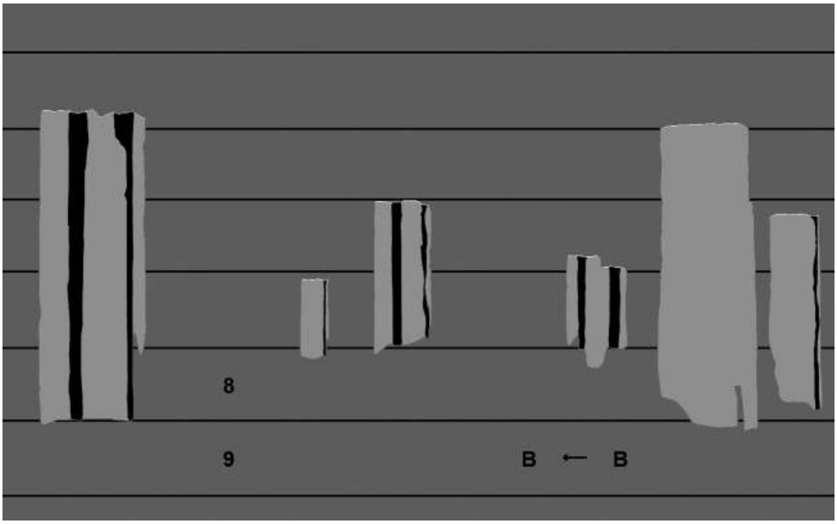
Начнём с того, что формально этот проект является более сложным, чем предыдущие проекты художника, и включает в себя целый ряд новых художественных практик и приёмов. Наряду с шелкографией, это также элементы ланд-арта, объектного искусства и медиа-арта. Исходным объектом приложения всех этих техник являются элементы сельского ландшафта — полуразвалившиеся, полусгнившие и предназначенные для сноса деревенские дома и постройки и/или их отдельные фрагменты. Сам же художник говорит, что работает прежде всего с конструкцией сруба, линейную историю которого — от жизни дерева до его трансформаций и разрушения в рамках жилого дома — разворачивает нелинейным образом: объединяя внутри единого пространства горизонтальную историю природной жизни и вертикальную, или перпендикулярную ей, историю цивилизации. Своеобразие отношения между этими двумя историями художник рассматривает как проблему, причём именно беларусскую: вертикальная история в нашем контексте не обрастает памятью и потому постоянно стремится к завершению и исчерпанию, которые и пытается запечатлеть художник. Одна из ключевых его мыслей состоит в том, что подлинные разложение и распад можно переживать только внутри человеческого мира, который и создаётся для того, чтобы этому распаду противостоять. Художественная практика в этом контексте может рассматриваться как фиксация существующего положения дел — разрушения сельского дома как пространства для жизни — и, одновременно, как попытка противостояния такому положению дел — придания разрушающемуся дому чисто художественными средствами новой, эстетической функциональности.

Обращение художника к этим объектам совершенно не случайно: тем самым он акцентирует наше внимание на фактическом и тотальном разрушении в Беларуси целой инфраструктуры сельской и колхозной жизни, на медленном, но неминуемом поглощении стихией природы, — с надеждой в рамках своего проекта дать ей новую жизнь,



Ил. 2

или второе рождение. Для этих целей элементы сельского ландшафта проходят целый ряд художественных преобразований: от раскрашивания и фиксации на фото- и видео до перенесения зафиксированного с помощью шелкографии и видео-арта в область свободного эксперимента с видимым – формой и цветом. Привлечение этих новых технологий и приёмов позволяет придать прежней, но сохраняющей свою значимость работе Кирющенко с абстрактной формой и цветом



Ил. 3

новое измерение или глубину. Художник ещё раз хочет проследить, «увидит ли себя тот момент, в который форма как носитель реального становится художественной (формой), причём не в мыслительной деятельности, а в физическом жесте». Иначе говоря, каким образом аб-



Ил. 4

страктная форма, представленная с помощью шелкографии, окажется кульминацией абсолютно материальных практик по освоению и преобразованию элементов сельских ландшафтов.

Если попытаться воссоздать всё художественное пространство этого проекта целиком — каким оно должно предстать перед зрителем в выставочном зале, — то перед нами предстанет выполненный в технике шелкографии линейный лабиринт конструкции сруба (ил. 2)[5] с двумя вертикальными вставками-триптихами (ил. 3, 4). Эти работы можно разместить на стенах, а в центре зала выставить абстрактную живопись (двусторонний полиптих), основой композиции которой являются формализованные элементы реального сруба — полосы,


Ил. 5

цифры, стрелки, – или, словами художника, «реальность, ставшая искусством в чистом виде, с одной стороны, за условностью которой, с другой стороны, возникает образ информационного поля. Однако это информационное поле можно увидеть и в реальном срубе с пометками для сборки». Здесь же, в центре зала, находится монитор, на котором видео позволит проследить за художественной метаморфозой реального сруба (ил. 5, 6).



Ил. 6

Наряду с пространственной организацией, подчеркивающей конструктивистский, или даже деконструктивистский – поскольку нам предлагается модель для разборки и сборки сруба, – характер проекта, важнейшей составляющей является цветовая концепция. Её конструирующей доминантой выступает красный, с включением голубого, на фоне разнообразных ахроматических цветов, предлагающих прочтение, подразумевающее разложение на составляющие не просто цветового спектра, но самой реальности.

В результате, хотя отношение формы и цвета по-прежнему остаётся определяющим для Кирющенко, однако теперь, в рамках нового проекта, они как бы обнаруживают свой *живой генезис*: окрашенные в красный цвет вертикальные перекладины дома контрастируют с синевой неба (на фотографиях), обнаруживая тем самым связь произведения с природой, как и наоборот – природу как самый естественный фон произведения. Другое отношение – красных перекладин и синей черепицы дома – позволяет увидеть как бы первоэлементы видимого (жизни) и невидимого (разрушения) и одновременно как бы принять участие в созидании и разрушении (см. шелкографии). Окружающие триптихи с обеих сторон «борозды» сруба – красные полосы на сером фоне (шелкографии) – словно возвращают нас обратно к земле, которая, однако, в версии художника, способна не только поглощать

(серый цвет), но и излучать (красный свет) жизнь, обнаруживая саму властную динамику круговорота жизни и смерти.

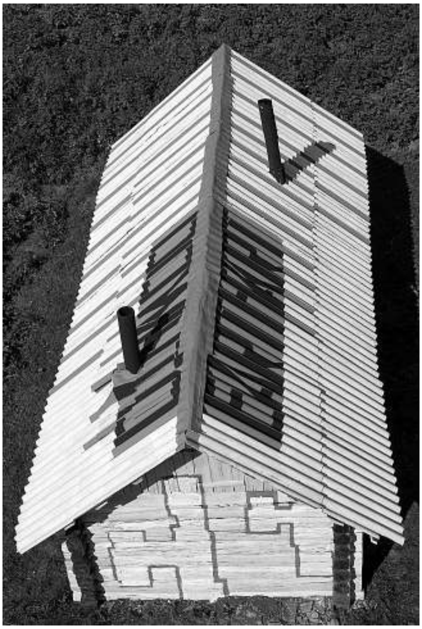
Таким образом, новый проект Сергея Кирющенко демонстрирует, как новые технологии, или «новые медиа», которые начали интегрироваться в искусство во второй половине XX века, вносят в произведения совершенно новое измерение, позволяя увидеть то, что обычно оставалось за кадром. То, что, собственно, и толкает концептуального художника к его экспериментам с художественными формой и средствами: не данная всякому человеку реальность, а *реальность в преобразовании*, не важно, в качестве ли всего лишь зафиксированной на плёнке или уже подвергшейся вмешательству художника. И первое, и второе немыслимо здесь без художественного взгляда, которого и пытаются избежать — в своём притязании на объективность — опосредованные медиа новостные и прочие репортажи.

В таком случае, этот проект, с одной стороны, является продолжением экспериментов художника с пространством, в частности сельским, с другой — выводит этот эксперимент на совершенно новый уровень, поскольку позволяет нам самим совершить путешествие из привычного сельского ландшафта в резонирующее пространство изобразительности. Следуя канонам конкретного искусства, «которое не изображает ничего, чем оно само не является»[6], это пространство не выполняет функции отображения или идеализации чего-то фактически существующего, а само на наших глазах конструирует реальность видимого, вовлекающую в себя нас, зрителей. «Ещё раз напомнить о первопричине любого, сколь угодно условного искусства — задача данного проекта. Когда сквозь условность постоянно просвечивается реальность, и это взаимодействие порождает новый художественный эффект».

На наших глазах, или вместе с нами, художник решает двойную задачу, или совершает двойное преобразование: сначала некогда функциональные сельские объекты обретают новую, уже художественную, функциональность (то, что мы видим на фотографиях), чтобы затем снова частично потерять её в игре формы и цвета, приглашая тем самым к художественному акту самого зрителя. Принципиально, однако, то, что такая операция имеет и обратный эффект, который достигается благодаря присутствию в экспозиции одновременно всех элементов, рассматриваемых в любом порядке. Иначе говоря, совершив вслед за художником или параллельно ему путешествие по лабиринтам воображения пространства (шелкографии), мы затем можем вернуться в ту точку, откуда вышел художник, — в реальное пространство (фотографии и собственно сельской или городской местности), чтобы увидеть его с совершенно новой стороны и, следовательно, получить возможность его преобразовать.

Предложенной интерпретации отвечает и название работы *Пришло время вплотную заняться приземлённым искусством*, в соответствии с которым нам предлагается приземлиться в буквальном смысле слова, то есть начать с земли, однако приземлиться, вооружившись средствами воображения пространства, так что приземление одно-

временно означает парение над землей и рассмотрение земли из различных или самых разных перспектив (ил. 7).


Ил. 7

Говоря другими словами, «совершенно земное искусство» выполняет здесь функцию парадокса, сообщая нам, что по-настоящему приземлиться способен только тот, кто умеет парить над землей, то есть кого ни одно приземление не может лишить способности подниматься над землей, в данном случае, в смысле воображения такого полета. Можно сделать предположение, что именно таким образом и формируется память ландшафта (этого сруба или этой местности): через опосредованное художественным произведением и его средствами чередование вертикальной и горизонтальной историй, или через изобретаемый благодаря произведению и его средствами перевод одной истории в другую, едва ли осуществимый без и вне такого произведения. (Думаю, вряд ли сегодня нуждается в обосновании тезис, что всякая «большая история» складывается из множества малых, которые, однако, должны найти средства и способы для своей фиксации.)

***

Итак, в рамках проекта *Пришло время вплотную заняться приземлённым искусством* мы имеем дело с чем-то новым применительно и к творчеству Сергея Кирющенко, и к той традиции, к которой он отсылает. Если, к примеру, Ньюмен, на которого ссылается художник, ставил своей целью «сделать возможным переживание опыта, выходящего за рамки всякого привычного опыта»[7], то, исходя из названия проекта, Кирющенко ставит противоположную задачу — окунуться в самый что ни на есть привычный и повседневный опыт, который в буквальном смысле опирается на землю. Однако при этом, коль скоро художник предлагает не простую фиксацию, а многообразное преобразование этого опыта, становится возможным приземление как приготовление к полёту (над крышей преобразованного художником дома или над ландшафтом в целом) — как к игре с визуальными знаками и отношениями. В такой ситуации мы можем, не выходя за пределы привычного опыта, как бы смоделировать его новыми средствами, чтобы пережить этот опыт с новой и неожиданной стороны, как и с новой и неожиданной силой. В результате привычный и поэтому уже

невидимый пейзаж открывается для нашего видения, или даже включает, провоцирует наше видение как таковое, так что мы начинаем не просто видеть по-другому, но учимся видеть вообще.

Возвращаясь к заданным в начале текста вопросам о том, насколько художник способен преобразовывать ландшафт и что значит такое преобразование для самого ландшафта, можно попытаться ответить на эти вопросы следующим образом. Сегодня художник преобразует ландшафт в той мере, в какой он способен вовлечь в это преобразование любого из нас, демонстрируя силы преобразования, присущие как ландшафту, так и нам самим. Исток этих сил лежит в самом нашем чувственном присутствии в мире, которое, вооружившись художественными средствами и современными медиа, способно обнаружить для самого себя и других собственное становление и превращение, реальное и воображаемое одновременно. Стать художником своей собственной жизни означает сегодня, ни много ни мало, обнаружить и сделать доступным другим преобразование собственного ландшафта, ощущать упругость почвы которого значит быть готовым к свободному прыжку в небо.

Примечания

1. Кирющенко С. *Пространственные медитации*. 20 декабря 2005 г. (манускрипт).
2. Дурейко А. *Предисловие к каталогу* // Кирющенко С. *Бегущая земля*. Мн.: Республиканская художественная галерея белорусского союза художников, 1996.
3. *Немига-17* (Бущик/Горовая/Литвинова/Кирющенко/Кузнецов/Соколова/Хоботов). Издание к выставке в Государственной Третьяковской галерее в ноябре–декабре 2002. С. 72.
4. Ср.: Кирющенко С. Цит. соч.
5. Здесь мы представляем только отдельные фрагменты и «горизонтального лабиринта» и двух триптихов, как и фотографических работ.
6. Имдаль М. *Опыт другого видения (Искусство десяти веков глазами современности)*. Киев, 2005. С. 429.
7. Там же. С. 397.

ФЕНОМЕН ВТОРИЧНОГО СВИДЕТЕЛЬСТВА: МЕЖДУ БЕЗРАЗЛИЧИЕМ И «ОТКАЗОМ ОТ НЕДОВЕРЧИВОСТИ»

Елена Трубина*

Summary

The paper is devoted to the phenomenon of «secondary witnessing» and its peculiarities in contemporary Russia. «Secondary witnessing» is understood here in a twofold sense: as the contemporary responses to eye-witness testimonies and as bearing witnesses to those episodes of common traumatic history that cannot be directly experienced but retain their importance. The author asks what happens to memory when it undergoes numerous distortions and transformations as it gets passed from one generation to another. The article develops a theoretical framework of indirect memory of traumatic events and its embodiment in artistic representations. Using a few examples taken from the Internet and Russian conceptual art, the author discusses the impact the Internet has on transmittance of memory and redemptive potential of witnessing.

Keywords: traumatic memory, secondary witnessing, Internet, GULAG, redemption, community.

«Дело» никогда не будет решено –
или не перестанет подлежать разрешению.
Ж.-Ф. Лиотар



Ил. 1

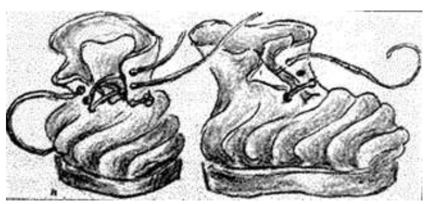
В поисках визуализаций отечественных коллективных травм я нашла обычный вроде бы сайт, посвящённый ГУЛАГ: чёрный фон заставки, белая колючая проволока, кроваво-красные буквы[1]. (ил. 1) Однако нейтральное подробное объяснение того, чем оборачивалась статья № 58 Уголовного Кодекса 1926 г. для наших соотечественников, здесь соединено с чьей-то личной историей. Эпизоды лагерной жизни («...избитую до полусмерти

* Елена Трубина – доктор философских наук, профессор кафедры социальной философии Уральского государственного университета (г. Екатеринбург), e-mail: eletru@hotmail.com.



Ил. 2

и к тому же раздетую, меня отвели в "холодную". Сквозь незастеклённое окошко в камеру намело снега. На улице в тот день было 54 градуса мороза») сопровождаются карандашными зарисовками. Героиня на них изображена хрупкой молодой девушкой, а характер одного рисунка заставляет вспомнить бумажных кукол, каких мы рисовали в детстве: огромные глаза, тонкая талия. (ил. 2) Узнавая, чем были чреваты для осуждённой первый, второй, двенадцатый параграфы знаменитой статьи, можно вглядываться в детали быта («четезухи» — жуткие неподъёмные ботинки из автомобильных покрышек Челябинского тракторного завода) (ил. 3), вслушиваться в суждения о тех, с кем сталкивала рассказчицу лагерная жизнь. Морализирование («...и нельзя сваливать вину за все преступления на Петрова, Иванова, Сидорова и т. д. Ведь во всех этих преступлениях есть и наша вина, наша агнецкая покорность и молчание, наша трусость и страх. Мы сами виноваты в том, что с нами произошло в прошлом, и в том, что с нами происходит в настоящем. Мы сами себя наказали») сопровождается всё новыми деталями лагерного быта:



Ил. 3

> «Как только из кухни выносили пищевые отходы, группа "доходяг" — человек пятнадцать — застывала в положении "стойка". В числе первых делал "стойку" профессор Николай Николаевич Колчанов — оратор, способный очаровать и увлечь любую аудиторию своими вдохновенными речами. Стоило лишь "кухонным мужикам" удалиться, как все эти голодные, обезумевшие люди кидались к отливу и, отталкивая друг друга, выгребали руками рыбную чешую, пузыри и рыбьи кишки, заталкивая всё это поспешно в рот». (ил.4)

Согласимся, трудно представить знакомые нам типы «людей Сети» — подростка, проводящего полжизни в чатах и форумах; успешного интеллектуала, периодически сгружающего на свой ноутбук новый технотриллер Клэнси; финансиста, отслеживающего котировки, или индивида, подсевшего на поиск и скачивание «развлекательного контента», — даже вбивающими в поисковик слово «ГУЛАГ», не только вчитывающимися в отрывки, подобные приведённому. Школьники, которым *задали,* политические активисты, родственники погибших и сгинувших — такие категории возможных

посетителей подобных сайтов приходят на ум, и возникает вопрос о неизбежной, наверное, сегодня непредсказуемости рецепции как документов, так и художественных воплощений трагического опыта.



Ил. 4

С этой тенденцией сталкиваются те из сегодняшних художников и авторов, для кого память становится импульсом, источником, предметом, иногда и кошмаром творчества, и кто, так или иначе, участвует во «вторичной» репрезентации травматических событий, включая в качестве одного из существенных моментов в свои произведения сложность работы памяти, многократно опосредованной предшествующими воплощениями. «Вторичность» современной художественной и интеллектуальной репрезентации истории, прошлого, памяти проистекает, прежде всего, из неизбежного поколенческого разрыва между теми, кто катастрофы XX века непосредственно претерпевал и вынужден был свидетельствовать о своём опыте, и теми, кто, такого опыта не имея, счёл его личным вызовом — по семейным, этническим, идеологическим, художественным причинам. В статье и пойдёт речь о таких вторичных свидетельствах и их рецепции в сегодняшнем интеллектуальном и художественном контексте. Одна из составляющих этого контекста — то обстоятельство, что живых носителей памяти о ключевых травмах XX столетия остаётся всё меньше. Другая — то, что травмы предыдущего столетия сосуществуют, если не конкурируют, в памяти с травмами недавними. Третья — трансформации социальности, оттенённые недавними травматическими событиями и описываемые аналитиками с разной степенью апокалиптичности как «распад общественных и семейных структур и связей»[2], «дезертирующий индивидуализм “расслабленных”»[3], «обобществление частной жизни на фоне широкомасштабной приватизации социального измерения»[4] или как возникновение «негероических сообществ»[5]. Сосуществование в публичном пространстве и в индивидуальной и семейной памяти старых и новых коллективных травм сопровождается пролиферацией и размыванием сообществ, которым так или иначе репрезентации этих травм адресованы.

Рецепция иных произведений сопряжена с сопротивлением читателя рассказываемому, его критичностью; в то же время предназначенные для массового потребления книга, игра или фильм рассчитаны на «добровольный отказ от недоверчивости»[6], что воплощается в полной поглощённости книгой, игрой, в забвении окружающего мира и самого себя. Сонм свидетельств травмы и имеющих к ним касательство визуальных артефактов, порождённых прошлым веком, предполагает специфический читательский настрой и, прежде всего, готовность выслушать или всмотреться, то есть впустить в себя

сложные и тревожные содержания, которые могут лишить сна, обречь на тягостные раздумья. Публикой здесь в пределе оказываются все — те самые будущие поколения, о которых некогда с надеждой думали люди, поставленные в невыносимые обстоятельства, но обладавшие волей к свидетельству. Сознательно вычёркивать себя из числа адресатов такого рода посланий вряд ли кто решится: слишком весома императивность обязанности помнить, которую налагают на себя современные общества. Однако, с моей точки зрения, нам ещё предстоит набраться трезвости, чтобы проанализировать, что именно происходит со свидетельствами, с нарративами травмы, когда они попадают в публичную сферу, и какова реальная динамика процессов увековечивания и забвения травм в начале XXI века. Дело не только в том, что гедонизм консюмеризма и своекорыстная логика политического обрекают даже недавние травматические события на забвение: первый — не впуская «тревожное» в горизонт забот своего субъекта, вторая — его апроприацией в инструментальных целях. Дело ещё и в том, что увековечивание, если оно происходит, осуществляется по нарастающей такими агентами и в таких формах, что бросает вызов и этической бесчувственности, и эстетической чувствительности публики.

Между надеждами на катарсис и невозможностью искупления

Вернёмся к сайту о ГУЛАГ. Сайт, как многие у нас, — безымянный: имя его создателя не указано. Если с тем, что неизвестен также и автор текста, посвящённого 58-й статье, смиряешься легко, ибо такую мог написать кто угодно, от третьего лица, чтобы познакомить читателя с абсурдом сталинской юриспруденции, то невозможность узнать, чьи это рисунки и чьи это воспоминания, огорчает именно потому, что выполнены они от первого лица. Кто оно, это лицо? Жива ли она? Что побудило создателей сайта использовать именно её воспоминания? Лежал ли в основе желания обнародовать её свидетельства чей-то сыновний или дочерний долг? Или воспоминания и рисунки привлечены лишь для того, чтобы оживить историко-юридический экскурс? Авторитетность морали, которую несёт в себе экскурс («Это не должно повториться!»), подкрепляется здесь свидетельством очевидца, имени которого мы не знаем. Подкрепляется ли? Ботинки из автомобильных шин, бесконечные перемещения из лагеря в лагерь — что скажет рассказ об этом тому, чью семью лагеря не коснулись? С каким уже впитанным опытом окажется сопряженным этот рассказ? Скажут: коснулось всех, ибо, как известно, одних сажали, другие сажали. Но именно этот исторический расклад и делает проблематичным исполнение той самой *общей* обязанности помнить, о которой ритуально вспоминают в мемориальные дни. Погребённые под бездной *доступного* в интернете, взывают ли ещё такие свидетельства — к чему, добиваются — чего?

Рассказчице удалось выжить, вернуться, рассказать о пережитом, но имя её в процессе трансляции воспоминаний с одного медиума на другой исчезло. Работе нашей идентификации и нашего воображения нужны даты и названия, имена и подробности, в противном случае нам не за что зацепиться. А иногда нам и не нужно ничего, кроме имён. Сегодня немало говорится о минималистском, номиналистском, именовательном режиме, характерном для современного искусства. 58169 имён погибших во Вьетнаме солдат, выбитых на черной полированной гранитной стене знаменитого вашингтонского мемориала, могут служить эмблемой этой тенденции. Поимённое называние погибших и пропавших без вести потому так значимо, что это последний долг живых. Рассказчица понимала, что, называя тех, с кем столкнула её лагерная жизнь, она спасает их от забвения. Но кто спасёт от забвения её? Не полностью представляя, где имели место описанные эпизоды, понимая, что нас знакомят лишь с отрывками, не зная имени рассказчицы, мы досадуем, но тем не менее вполне в состоянии поместить сделанное ею как в документальный контекст, так и в контекст эстетический. Соединение рисунков и подписей к ним является, возможно, одной из самых плодотворных художественных стратегий репрезентации травмы (я вернусь к этому ниже).

Листая страницы – параграфы статьи, терпеливый посетитель всё больше узнает о судьбе рассказчицы. Упоминаются места заключения – Красноярск, Норильск, невольничий рынок Злобино. Ей довелось работать медсестрой в больнице и рабочей в морге, копать могилы и грузить бочки, заменять искорёженные морозом рельсы. Упоминаемые рассказчицей другие – бывший стахановец, бывший тяжеловес, бывший профессор – называются поименно и изображаются уважительно. И безымянные солагерники – медленно истекающая кровью девочка, одиннадцать мокрых голых женщин, несколько часов ожидающих одежду из прожарки, даже «жмурики» – обо всех рассказывается сочувственно. Не обходится и без горького юмора:

> «Мне предстояло закопать могилу, в которой помещалось двести пятьдесят трупов. “Простите меня, братья мои! Это чистая случайность, что я ещё не с вами”».

Одна из последних картинок изображает рассказчицу припавшей к могиле, а ниже говорится:

> «Мама! Я выполнила твое желание... И на кресте твоём клянусь: всё, что здесь написано, – правда. А правда вечна. Но иногда эта правда ужасна. Может, такую правду лучше вычеркнуть из памяти? Но что тогда останется? Ложь, только ложь!» (ил. 5)

Пафос рассказчицы связан, скорее всего, с теми прозрениями, которые принесла лагерная жизнь в отношении природы режима, поддерживающего в людях энтузиазм и веру изощрённым манипулированием. Неслучайно одна из попыток описать лингво-социальный эксперимент, масштабно реализованный советскими властями, называлась *Ложь как состояние сознания*[7]. Вместе с тем рассказчица раз-



Ил. 5

ворачивает, по сути, Фрейдову дилемму: вычеркнуть из памяти невыносимые воспоминания или вывести их на свет сознания и тем самым излечиться. Заметим в её восклицании следы обета: «Мама! Я выполнила твое желание!» Мы не знаем, в чем заключалось это желание, но нам легко представить мать, желающей дочери выжить. Но можно прочесть это восклицание и так, что мать хотела, чтобы дочь была *моральным* свидетелем пережитому, способствуя его конечному искуплению. В текстах людей, выживших в нацистских и сталинских лагерях, в текстах, которые, признаюсь, сливаются в моей читательской памяти в единое устрашающее повествование, памятна специфическая интонация *жертвы*: автор, исполненный решимости превратить себя во вместилище, в живой резервуар памяти, понимает, что психологическая цена воспоминаний будет, возможно, непомерной, но образ *искупительной жертвы*, кажется, витает в его сознании. Предельное событие, каким явился в одних случаях Холокост, в других – ГУЛАГ, мобилизует образность *священного*, позволяющую преодолеть разрыв между трагическим прожитым временем и временем вечности, наделяя свидетелей миссией сохранения увиденного и пережитого *для вечности*.

Вместе с тем истина, которую мы почерпнули у Фрейда, заключается в том, что вытесненные воспоминания могут систематически вызывать неадекватное поведение субъекта. Страдающие от травматических воспоминаний могут чрезмерно реагировать на события настоящего. В рассуждениях о травмах индивидов подчеркивается терапевтическая благотворность исцеления, состоящая в том, что прошлое, в плену которого находит себя индивид, его отпускает, и он может двигаться вперёд, жить дальше. Об исцеляющей силе знания истины речь идёт и в контексте коллективной памяти. Так, этот момент составлял немаловажную часть дискуссий о «немецкой вине», о польском или французском прошлом в 1960–80-е гг.[8]

Бесспорно, что это индивидуальная память подчинена законам бессознательного, тогда как функционирование памяти коллективной по преимуществу обусловлено нуждами функционирования политического режима, надёжным способом легитимации которого является продуцирование таких репрезентаций прошлого, с которыми могло бы идентифицироваться максимальное число членов общества. Тем не менее подоплекой многих призывов реконструировать замалчиваемые воспоминания является убеждение в том, что если воспоминания публично не обсуждаются, если о них не знают, то, подавленные, они усугубляют общественный невротизм. Французский философ

Жан-Луи Деотт, размышляя, какой вызов традиционной эстетике бросило событие 11 сентября, справедливо подчеркивает, что исцелению должны подлежать и представители лагеря преступников — «анестезированные ликвидаторы»:

> «Как излечить не только “лазарей” ... выживших узников концентрационных лагерей, но и анестезированных, бесчувственных, чья идеология была “твердокаменной”, от того факта, что они были предоставлены — или предоставили себя — в распоряжение тех или иных сил? Как вывести их из распорядка, при котором они превратились в инструменты, который привёл к тому, что они ни о чём не жалеют, что они не говорят или же горды тем, что сделали?»[9]

Если же травматические, вытесненные общественные воспоминания «открыть», если сделать их эксплицитными и сознательными, исцеление возможно. В противном случае, прошлые травмы окажутся чреватыми новой иррациональностью. Надежда на искупление, на социальный катарсис, который способна принести правда о прошлом, двигала многими узниками, часть которых стала свидетелями-авторами воспоминаний. Двигает она и создателями архивов, и педагогами. Джеффри Хартман, создатель Фортуноф-архива (в котором собраны видеосвидетельства переживших Холокост) в Йельском университете, подчёркивает, что особенно необходима эмоциональная общность слушателей и свидетеля. Только при этом условии, считает он, архив выполнит свою главную функцию — педагогическую.[10] Даже беглый анализ интернет-ресурсов, посвященных ГУЛАГ и другим коллективным травмам в нашей стране, убеждает, что второе и третье послевоенные поколения — дети и внуки тех, кто пострадал, — причастны и к созданию сайтов, и к сбору воспоминаний, их классификации, выкладыванию на сайты, поддержанию последних в порядке. Так, создана компьютерная база данных *Воспоминания о ГУЛАГе и их авторы*[11], которая содержит биографические и автобиографические публикации, вышедшие после перестройки.

Но, опять-таки, как часто ресурсы, подобные этой базе, посещаются? Каковы их реальные социальные, и в частности педагогические, функции? Как образуется и образуется ли в наших обстоятельствах эмоциональная общность между выжившими и живущими сегодня? На что надеется тот, кто жизнь посвящает сбору тяжёлых, невыносимых свидетельств? Кто будет читать то, что тяжело слушать? Запишется ли на курс, посвящённый травме, Холокосту, ГУЛАГ, тот, кто сам себя считает травмированным? Ведь то, что мы обнаруживаем себя в культуре, где желающих пожаловаться, представить свидетельство собственной виктимизации гораздо больше, чем способных выслушать, становится всё более очевидным. На какие тогда болевые точки в студенческих душах будут нажимать преподаватели?

Ошибка создателей сайта о ГУЛАГ — отсутствие имени автора воспоминаний и рисунков — может служить эмблемой того, что авторы таких непростых текстов, какими являются свидетельства о травматическом опыте, сближаются сегодня с большинством созда-

телей философских, социологических и прочих текстов — по характеру обращения с ними. Размытость границы между информацией и знанием приводит к тому, что в рефератах и статьях, головах и, опять, на сайтах фигурирует бесчисленное количество вырванных из контекста фрагментов. Чьи они, результатом чьих опыта и интенций явились — всё это отступает на задний план по сравнению со свободой произвольного комбинирования чего удобно с чем угодно — для составления реферата ли, дипломной работы, сайта, даже дневника.

В каком-то смысле происходящее заставляет вспомнить описанную В. Беньямином ситуацию произведения искусства в век механической воспроизводимости. Доступность репродукций картин, пластинок с музыкой сближает искусство и повседневную жизнь и служит демократизации искусства. Но небывалое умножение объектов эстетического переживания или не меняет природы взаимодействия зрителя и объекта, или делает его в полном смысле личным делом каждого: в приватной сфере собственного обиталища зритель вправе относиться к эстетическим объектам как части домашнего интерьера, не рассчитанного на критические рефлексию или обсуждение. Аналогия, которую я хочу провести, заключается в следующем. С одной стороны, нарастание популярности *webjournals* и блогов свидетельствует о том, что, в пределе, каждый хочет сделать других свидетелями его, любимого, перипетий и эскапад; с другой стороны, завороженный обилием информации, «человек Сети» самим характером её функционирования подталкивается к тому, чтобы личностные измерения тех или иных фрагментов знания расценивались им как заведомо иррелевантные. Мне кажется, это последнее обстоятельство и проявилось в том, что воспоминания лагерной узницы были привлечены для демонстрации «правды о ГУЛАГ», как если бы эта правда чего-то стоила без людских имен.

Первый раз воспоминания и рисунки Ефросиньи Керсновской были опубликованы в перестроечных *Огоньке* и *Знамени*[12], и знание об этом помогает лучше представить траекторию, проделанную нашим обществом: от вершин перестроечной мемориальной энергии к радостно стагнирующему плато современности, от бережно сохраняемых в конце 1980-х гг. журналов («Детям покажу, в какое время жил!») до индифферентно-ленивого пролистывания сегодняшнего глянца.

Вторичное свидетельство: абрис понятия

Нобелевский лауреат, венгерский писатель Имре Кертес, автор романа *Без судьбы*, посвящённого Холокосту, сказал в своей нобелевской речи:

> «В моей ...“карьере” есть нечто поразительное, нечто абсурдное, нечто такое, что немыслимо осознать, не поддавшись искушению веры в существование сверхъестественного порядка вещей, провидения, метафизической справедливости, иными словами, искушению самообмана — то есть подвергнуть себя опасности напороться на рифы, погибнуть, утратив глу-

> бинную и мучительную связь с миллионами тех, кто погиб, так и не познав, что есть милость. Трудно быть исключением; и коль скоро судьба уготовила нам такую участь, нам должно смириться с абсурдным порядком вещей, который с непредсказуемостью расстрельной команды распоряжается нашей жизнью – заложницей бесчеловечной власти и кошмарных диктатур».[13]

Кертес формулирует, по сути, манифест свидетеля, живущего в эпоху, когда искупление, «милость», не сподобившись которой погибли миллионы, невозможны. Отметим отзвуки античной трагедии в уподоблении абсурда современного существования расстрельной команде. Античная неотвратимость судьбы, рока трансформируется в непредсказуемость смерти: ты, или не ты, будешь следующим. Трагическое страдание античного героя выводит его из-под власти природных стихий, законов родовой мести. Гибель неизбежна, но она несёт с собой катарсис, очищение, искупление. По Кертесу, допущение искупления (божественного ли, трагического ли) – самообман. Но сюжет искупления настолько вездесущ, настолько органично встроен в традиционные нарративные схемы и консервативные эстетические представления[14], что с неизбежностью воспроизводится и сталкивается – иногда в ходе непримиримых дебатов – с противоположным видением прошлого и будущего. Деконструкция постмодернистской историографией основных источников и механизмов сохранения коллективной памяти, сопровождаемая скепсисом по отношению к ауре сакральности, которой, в восприятии немалого числа людей, обладают такие события, как искупительная жертва Иисуса Христа, Французская революция или Холокост, привела к осознанию невозможности «закрытия» значимых страниц истории.[15] Эстетика, сознающая дилеммы репрезентации, открытая её пределам, культивирующая неопределённость, отстаивающая невозможность полного, исчерпывающего понимания происшедшего, является тем самым антиискупительной, сопротивляющейся какому бы то ни было обетованию и обещанию. На антиискупительный пафос некоторых современных, связанных с травмами работ мне и хотелось бы обратить внимание.

На одной из выставок, приуроченных к Московской биеннале современного искусства (январь–февраль 2005 г.), была выставлена серия картин известного художника Дмитрия Гутова. Картины представляют собой монохромные холсты, на которых «родным» шрифтом воспроизведены названия некоторых культурных артефактов – от *Правды* (газеты, издававшейся в советское время), *Нового мир* (популярной тогда же и во времена перестройки «толстого журнала») и даже *Системы трансцендентального идеализма* Шеллинга до некоей «композиции для молитвенной концентрации». Этот «иконостас» отсылает, мне кажется, к эклектичности, лоскутности сознания соотечественника, способного достичь «молитвенной концентрации», созерцая самые разнообразные и никак друг с другом не связанные культурные знаки. (ил. 6)

В число картин входило и полотно, на котором – коричневым по чёрному – значилось: «Граждане! При артобстреле эта сторона улицы



Ил. 6

наиболее опасна». (ил. 7) Расположенная так, чтобы открывать знакомство с серией, только эта картина отсылала к реальному историческому эпизоду, который в описании «первичного» свидетеля — бойца МПВО Любови Коробовой — был связан вот с чем:

> «Мне командир дал неполное ведро краски, кисть и трафарет. Но в одиночку ведь такое задание не выполнишь — трафарет большой, твёрдый, его надо плотно прижимать к стене, чтобы краска не размазалась, и я разбудила только что отдежурившую Таню. И мы пошли. Краска была красно-коричневая, ну вот как полы красят… Ведь в июне—июле 1943 г. в городе было уже много людей — наши войска готовились к наступлению, и военные ходили по Невскому, и гражданские, тогда уже работали кинотеатры, театры, филармония. И когда начинался обстрел, могло погибнуть очень много народу сразу. Снаряды прилетали с запада, поэтому восточная, чётная, сторона Невского была опаснее западной. Помню, однажды снаряд попал в трамвайную остановку в начале Невского — там человек семьдесят разом полегло, и убитые были, и раненые. А ведь предугадать начало обстрела невозможно. Это когда самолёт летит, мы его с вышек засекаем — я как раз была во взводе разведки и наблюдения — и даём сигнал к тревоге. А при обстреле, пока первый снаряд не упадёт, никакой тревоги. Один раз я сижу на вышке, она как раз напротив Екатерининского садика была, всё тихо и спокойно, вдруг грохот — и деревья летят вверх корнями…»[16]



Ил. 7

Здание школы № 210 — 14-й дом по Невскому проспекту, самый знаменитый из тех немногих, где сохранилась надпись: тротуар в этом месте достаточно узок, поэтому и самый невнимательный прохожий обязательно её заметит. Именно надписи стали метонимическими заместителями блокадного опыта: около таких «отмеченных» домов проходят торжественные церемонии.[17] На вопрос интервьюера о том, почему же цвет надписей другой, свидетельница поясняет: «А это не наша надпись. Она как бы реконструирована, воспроизведена здесь — шрифт и текст совпадают, а цвет нет. И появилась она через много лет после войны — в память о блокаде. Наших надписей нет давно, их стерли сразу же, как только пропала в них надобность»[18]. Между этим свидетельством очевидца и художественной интерпретацией надписи — существенная дистанция, множество стираний и

воспроизведений, буквальных – как то, о чём упомянула рассказчица, – и метафорических, множество опосредований (мне кажется, я до сих пор помню фотографию с этой надписью в школьном учебнике по истории). Но не будем забывать, что даже минимальное знание о блокаде уже фигурирует как часть определённой рамки интерпретации, которая, в свою очередь, определена системами ценностей и дискурсивными практиками, семиотическими механизмами и конфигурацией властных отношений. На наше постсоветское отношение к травмам и их репрезентациям влияет наследие той поры, когда доминировала одна «объективная» версия исторического объяснения, характерными примерами которой является называние «мирными советскими гражданами» жертв нацистской резни в Бабьем Яре[19] и другие, знакомые до тошноты, «эвфемизмы».

Удачно объединяя аналитичность концептуалистской традиции и эмоциональную нагруженность перцептивного искусства, художник привлёк внимание к двусмысленности ситуации сегодняшнего субъекта памяти, непростые отношения которого с памятью и историей отягощены советскими мнемоническими практиками. Последствия крайностей в культивировании обязательного, навязанного, «вспоминания» проявляются и в таких вот высказываниях молодых людей: «Я вырос в Ленинграде. На каждую годовщину к нам в школу приходили блокадники и рассказывали о блокаде – я больше не могу об этом слышать. Для меня блокада так же далека, как и штурм Монголии...»[20].

Исследовательница, привлечённая Санкт-Петербургским отделением Гёте-Института для проведения немецко-российского проекта, посвящённого блокаде Ленинграда, проводит параллель между пестротой и неоднозначностью памяти о блокаде ленинградцев и работой памяти немецких подростков. При этом она ссылается на исследования немецким психологом Харальдом Вельцером межпоколенческой передачи памяти на примере знаний немецких подростков о национал-социализме. Х. Вельцер приходит к парадоксальному выводу: активное обсуждение немецкого фашизма в прессе, политика разоблачения преступлений и национального покаяния, педагогические усилия, просветительские программы не принесли желаемых результатов. Он пишет:

> «Видимо, именно успешное просвещение молодого поколения о преступлениях прошлого приводит детей и внуков к желанию поместить родителей, бабушек и дедушек в этом космосе ужаса так, чтобы его тень на них самих не падала».[21]

В серии художника Гутова «блокада» фигурирует как часть тех обязательных культурных знаков, которые каждый в положенное время усвоил и способен ими успешно оперировать. Художник же, с одной стороны, воссоздавая безличную иконографию, с другой – сохраняя аутентичный цвет надписи, с одной стороны, помещая её *в ряд* с *Правдой* и *Новым миром*, с другой стороны, выдвигая её на передний план, балансирует между вовлечённостью и нейтральностью, идеологией и воображаемой свободой, трезвостью и игрой. Сказанное,

мне кажется, позволяет квалифицировать серию Гутова как пример вторичного свидетельства, как пример, иначе говоря, такой художественной стратегии, носители которой не желают «брать в скобки» то, какими путями приходит к ним память о событиях, случившихся, когда их ещё не было на свете.

Неизбежным следствием того, что число живых свидетелей Холокоста, ГУЛАГ, Второй мировой войны сокращается, является трансформация живых устных личных воспоминаний в те или иные культурные репрезентации. Немецкий теоретик памяти Ян Ассман говорит в этой связи о переходе *коммуникативной* памяти в *культурную*.[22] У событий XX века неумолимо остаётся всё меньше свидетелей, но тем, кто начал тягостный труд рассказывания об увиденном, общественное внимание было гарантировано. Вызов для новых свидетелей новых катастроф состоит в том, что их голоса звучат в уже сильно переполненном свидетельствами публичном пространстве.

Приведу на этот счёт свое амбивалентное переживание. Видеозаписи свидетельств жертв Холокоста сосредоточены в Фортуноф-архиве Йельского университета (уже упомянутом выше). Ты попадаешь на сайт архива, видишь среди его продукции фильм компании PBS *Свидетель: голоса Холокоста*, читаешь сопровождающие его восхваления: «Созданный на основе интервью, записанных для Фортуноф-архива в конце 1970-х — начале 1980-х гг., *Свидетель* — экстраординарен и не похож на другие документальные фильмы», «приковывающий внимание … мощное образовательное средство», «повествовательная подлинность, редко встречаемая в масс-медиа, … оригинальный вклад в наше понимание Холокоста». «Кликаешь» «линк» магазина, продающего фильмы компании, и среди бестселлеров 2004 года обнаруживаешь фильм, посвящённый Освенциму: «компьютерные реконструкции на основе недавно обнаруженных планов лагеря», «архивные видеоматериалы», «свидетельства свыше ста человек, среди которых бывшие нацистские преступники, впервые дающие интервью», DVD плюс книга в твёрдой обложке, «заплатив 59.98, вы сэкономите пять долларов!».

Понятно, что рекламирование такого специфического «продукта» в полном соответствии с правилами рыночного продвижения нового товара не может не коробить. Глубокие изменения в технологии сбора и воспроизведения данных, беспредельно расширяя возможности памяти, с одной стороны, оборачиваются её «индустрией», одним из проявлений которой является умножение числа свидетельств недопредставленных в прошлом участников истории. С другой стороны, эти изменения обрекают свидетельства на конкуренцию и с совершенно другой «медийной» продукцией, и с родственной продукцией индустрии памяти. В итоге травмы словно конкурируют между собой за общественное внимание. Погребённость живых свидетельств под уровнями и слоями опосредствований, сопровождающаяся рекламой, заставляет размышлять о функционировании памяти в контексте масс-медиа и массовой культуры, о том, что причастному к травме че-

ловеку необходимо считаться с тем, как знание об этой травме стало его достоянием, откуда к нему пришло.

Ярко выраженная сегодня общественная озабоченность памятью и спецификой её воплощения связана с изменением структур темпоральности в конце XX – начале XXI вв. Исторические события и целые эпохи смешиваются и накладываются друг на друга вместе с множеством культурных достояний и стилей жизни, которые – благодаря глобализации – доступны сегодняшнему индивиду в изобилии. Чувство исторической дезориентации является лишь одним выражением перемен в структуре темпорального опыта. Знание о прошлом и его описания влияют на представления индивида о будущем, и, в свою очередь, допущения в отношении будущего, связанные с ним надежды и страхи предопределяют динамику памяти и забвения. Поколение, которое не пережило главных событий XX века, знает о них из фильмов и свидетельств, картин и монументов, особых мест и специфических вариантов поведения. Будь оно словесное или материальное, символическое или физиологическое, Холокост и ГУЛАГ оставили внушительное наследие. Попытки интеллектуалов и художников осмыслить это наследие реализуются с учётом достижений концептуального искусства и новейшей гуманитаристики. Многие пытаются вписать приобретённую память о прошлом опыте в сегодняшний ландшафт. В этой группе интеллектуалов есть свои звёзды, свои классики, среди которых следует прежде всего назвать французского режиссера Клода Ланцмана, нашедшего в фильме *Шоа* новые способы работы со свидетельствами; американского архитектора Дэниэла Либескинда, спроектировавшего парадоксальный, деконструирующий конвенциональную историю Еврейский музей в Берлине; Стива Райха – американского композитора-минималиста, передавшего в композиции *Другие поезда* одно из главных преследующих его поколение ощущений: не быть *там* физически, но жить под бременем *этой* памяти; немецкого скульптора Йохена Герца, который своими исчезающими и невидимыми монументами одним из первых проблематизировал специфику рецепции художественных репрезентаций травматического простыми горожанами; французского художника Кристиана Болтански, оспаривающего документальность фотографии и пытающегося воссоздать в своих инсталляциях общую, а значит, ничейную память. Эту генерацию, а точнее, группу художников объединяет то, что она активно включает в свои объекты то, какими опосредованными путями к ним пришла история, участниками и жертвами которой были те, кто старше их. Изображается в итоге их собственный, многократно опосредованный опыт памяти – не больше. Но и не меньше.

Вторичное свидетельство поэтому – это свидетельство о свидетельстве, это воспоминание о воспоминании, это замещение другого в отношении к прошлому. В акте вторичного свидетельства проявляется не столько культурная локализованность автора, сколько момент осознания им своей связи (или установления этой связи) с чем-то таким, о чём добровольно никто не хотел бы узнать, что добровольно никто не хотел бы пережить. Вторичное свидетельство отличается либо от-

рицанием, либо скепсисом в отношении превалирующей эстетической, мыслительной, нарративной традиции.

Одним из первых термин «вторичное свидетельство» использует теоретик литературы Теренс Де Пре в книге *Выживший: анатомия жизни в лагерях смерти*. Де Пре, ставя под вопрос популярное психоаналитическое толкование опыта людей в нацистском лагере[23], подчёркивает, что аутентичные свидетельства людей, живших в лагерях, когда систематическое истребление стало повседневной практикой (то есть после 1943 года), позволяют оспорить этот тезис. Критически разбирая авторитетные очерки Бруно Беттельхайма[24], в которых «инфантильные» узники осуждались за то, что не бросали вызов смерти ценой собственной жизни и не утверждали тем самым ценность личной автономии, Де Пре допускает, что австрийский психоаналитик, собственный опыт пребывания которого в лагере ограничивался лишь одним годом, попал под влияние литературных конвенций, предполагающих прославление индивидуального героизма. Его свидетельство, пусть и «первичное», оказывается тем самым фундаментально искажённым. Де Пре замечает, что предубеждение против «просто выживания», то есть того, чему было подчинено лагерное существование, проистекает из пропасти между осмысленным существованием в условиях цивилизации (единственно к которому, считает он, приложимы психоаналитические премудрости) и существованием за гранью смысла.

Для наших целей, однако, особенно важны рассуждения де Пре о рецепции лагерного опыта, запечатлённого выжившими:

> «Просто потому, что они – выжившие, прошедшие через лагеря мужчины и женщины – в наших глазах подозрительны. Но если мы примем во внимание специфическую природу их идентичности – не только как выживших, но выживших в тех местах, – подозрительность углубляется до шока и отрицания. Опыт концентрационных лагерей представляет настолько чрезвычайное зло, что мы тоже, когда до нас доходит очередь с ним столкнуться, испытываем психологический дисбаланс. Мы тоже утопаем в кошмарах, в муках, никак с нами не связанных, но каким-то странным образом переживаемых как часть нашего самого глубокого и скрытого существа. Ужас лагерей – с нами. Некоторое отвратительное впечатление от Освенцима – в каждой голове, удалённое от сознания, и не только как вытесненное восприятие исторических событий, но как образ, оживляющий демоническое содержание наших наихудших страхов и желаний. Этот образ – с нами, и всё, с ним связанное, всё, что вносит это в сознание, приносит с собой ужас, чересчур огромный и слишком личный, чтобы надёжно ему противостоять».[25]

Де Пре, выводя Освенцим из коллективного бессознательного, настаивает, по сути, что он потому представим, что представляет собой пик воплощения деструктивного человеческого воображения. Эта позиция сближает Де Пре с теми критиками модерности, и прежде всего Зигмундом Бауманом, которые связывали Освенцим с «духом модерности», не выдержавшей столкновения с «плюрализмом человеческого

мира».[26] Бауман тоже говорит о тайных мечтах и страстных желаниях. Только, уточняет он, эти желания и мечтания были устремлены к одному – к искоренению сорняков в саду человеческой культуры, где ровными рядами процветают виды и подвиды, от которых ясно, чего ожидать, полностью контролируемые и рационализируемые. Бауман также считает, что такие мечты и усилия, издавна присущие человечеству, породили институты, отвечающие единственной цели – инструментализации человеческого поведения.[27]

Проникновенно описавший в книге, чем в своей душе платят выжившие за то, что остались живы, Де Пре говорит о тёмных невыразимых сторонах воображения, увлечённого разрушением и болью, издевательствами и осквернением, о «самых ужасных играх разума», которые, проявляясь прежде лишь в литературе, религии и фольклоре, сновидениях и хтонических мифах, нашли для себя особый образ, обрели конкретную форму в концентрационных лагерях. События, подобные *Окончательному решению*, дают воображению мощные поводы для мифических вложений, и Де Пре допускает, что многие и многие годы темная энергия воображения будет использовать образность, почерпнутую в мире лагерей:

> «Элегантная извращённость маркиза де Сада, величественный бред Дали и Лотреамона кажутся робкими и терпимыми по сравнению с формами, которые теперь в нашем распоряжении, – образности столь же древней, сколь и инфернальные области разума, но нашедшей своё историческое основание только после 1945 г.»[28]

Однако три десятилетия, истекшие с тех пор, как были написаны эти строки, показывают, что реальный художественный процесс разворачивался куда более сложным образом. «Образность, почерпнутая в мире лагерей», действительно, легла в основу бесчисленного множества произведений, очень разных по эстетическим достоинствам, но объединённых, скорее, гуманистическим, конструктивным импульсом, – от печально известного своим простодушием американского сериала *Холокост* до жизнеутверждающего *Списка Шиндлера* Спилберга, от амбициозного *Проекта "Холокост"* Джуди Чикаго до замечательного своей сдержанностью Бостонского мемориала или адресованного самой широкой американской публике Музея Холокоста в Вашингтоне.

Следуя рассуждениям Теодора Адорно, упорно, кстати, возвращавшегося к Освенциму уже после того, как знаменитое и непонятое изречение: «После Освенцима писать поэзию – варварство» – стало достоянием массового сознания, Жан-Франсуа Лиотар в *Распре* (1983) говорит об Освенциме как о финальной точке истории и рационального рассуждения:

> «Допустим, что землетрясение разрушило не только жизни, здания и объекты, но и инструменты прямого и косвенного измерения землетрясений. Невозможность количественно измерить землетрясение не препятствует, а способствует утверждению в головах выживших идеи о громадной сейсми-

ческой силе. Учёный заявляет, что ничего о ней не знает, но у обычного человека возникает сложное чувство, вызванное негативным представлением неопределённого».[29]

Ошеломительность события предопределяет его отдалённость, его чуждость, его невыразимость. Лиотар ожидает, что историки смогут представить Освенцим «не по правилам знания», ибо рациональное объяснение здесь бессильно, но мы знаем, что реально развернувшиеся исторические дискуссии строились, главным образом, как попытки *объяснить* чудовищность событий, вызванных *Окончательным решением*, на основании эволюции немецкой истории, либо европейского общества, либо капитализма, либо проекта Просвещения, либо самого человечества.

Умножение литературных и исторических версий случившегося сопровождается проблематизацией справедливости. Как можно отдать должное тем или иным текстам, если ужас Освенцима превосходит всё, что можно представить, если Освенцим это то, что ни забыть нельзя, ни помнить невозможно? Продуктивное прочтение текстов зависит тогда от того, насколько переосмыслено само чтение, насколько оно далеко от «чтения о чём-то» и близко к «чтению после», возможному за счет формулирования определённых фраз, которые свидетельствовали бы об уникальности, точнее, единичности этих текстов. Однако в мире, в котором «не хватает универсального правила суждения, приложимого к разнородным жанрам»[30], вступает в силу «распря» — неустранимая, поскольку конфликтующие стороны не исходят из одних и тех же мыслительных оснований и по-разному связывают фразы в рассуждениях. «Фразы», настаивает французский мыслитель, могут подчиняться и другим режимам, нежели логическим, а любое суждение, основанное лишь на логических режимах, рискует скрыто разрушить «неведомые чувства».

В работе *Хайдеггер и "евреи"* Лиотар разворачивает сложную картину процессов увековечивания и забвения. Тщательно подразделяя «представительное, поправимое забвение» и забвение, «расстраивающее» представление, и, далее, «представление-слово (книги, беседы) и «представление-предмет» (фильмы, фотографии), Лиотар позволяет себе сентенцию, отвергающую, по сути, всю репрезентативную «индустрию Холокоста» (примеры которой приводились выше):

«Представить "Освенцим" в образах, в словах — это способ заставить о нём забыть. Я думаю не только о плохих фильмах и сериалах в массовом прокате, о плохих романах или "свидетельствах". Я думаю как раз о том, что может или могло бы лучше всего заставить не забывать — точностью, строгостью. Даже и это представляет то, что должно остаться непредставимым, чтобы не оказаться забытым как само забытое. Фильм Клода Ланцмана *Шоа* составляет исключение, быть может, единственное. Не только потому, что он отказывается от представления в образах и музыке, но и потому, что почти не предлагает свидетельств, в которых, пусть и всего на миг, не давало бы о себе знать непредставимое — перепадом в тембре голоса, комком в горле, всхлипыванием, слезами, попыткой свидетеля уйти из поля

зрения камеры, сбоем в тоне повествования, непроизвольным жестом. Так что знаешь: наверняка лгут, «играют», скрывают бесстрастные свидетели, кем бы они ни были».[31]

Лиотар, пожалуй, откровеннее, чем кто-либо, фиксирует здесь нежелание современного зрителя или читателя быть объектом воздействия известного со времён античной трагедии приёма: ужасный предмет помещается за сценой, а его проекции и последствия порождают в зрителях более сильный эффект, нежели прямая демонстрация. Точнее, тот эстетический приём, который, конечно же, доставляет удовольствие в хорошем триллере, не срабатывает, когда знаки и отображения относятся к тому, что безопаснее не впускать в свою душу. В этом высказывании есть и отсылка к исчерпанности ресурсов эмпатии: отказ от «отказа от недоверчивости», который, учитывая, через что пришлось пройти свидетелям, может шокировать, связан с нежеланием участвовать в *закрытии* темы посредством её интенсивного изображения и увековечивания: «Это же, говорят, грандиозная бойня, что за ужас! ...Взывают, наконец, к правам человека, кричат: "Это не повторится!" — ну и вот, всё упорядочилось»[32].

С другой стороны, если читать *Хайдеггер и "евреи"* вместе с *Условием постмодерна* (тем сочинением, в котором тема Освенцима впервые у Лиотара начинает звучать), то есть смысл учесть, что его критика мастер-повествований и апологетика локальных повествований продуктивно работают применительно к обсуждаемой нами теме. Политическая манипуляция использует *представленную* память для сплочения сообщества, для нивелирования конфликтности; осуществляется это чаще всего посредством всеобъемлющих гуманистических нарративных схем: «Они погибли, но не будут забыты, они страдали, но сегодня мы воздаём им дань уважения». Эффективнее всего такие задачи решаются с помощью «больших повествований», а многоголосие повествований малых — раздражает власть предержащих. Так что не стоит сбрасывать со счетов значимость свидетельств, «первичных» и «вторичных», для оспаривания любого «закрытия», для борьбы с тем, что мыслитель называет «забвением шаткости установленного, восстановленного прошлого». Мыслитель говорит в этой связи о «травестийных, непрямых, переработанных, исправленных»[33] представлениях, которые включают в себя самоё дистанцию, которую мысль стремиться занять по отношению к немыслимому, а творчество — по отношению к непережитому непосредственно. Именно одно такое представление я кратко рассмотрю.

МАУС: между памятью отца и постпамятью сына

В одних американских магазинах вы найдёте этот двухтомник в секции «Современная история», в других — в «Современной литературе», в третьих — в «Иллюстрированных книгах»... Что неизбежно: *Маус* словно подтверждает убеждение постмарксистского философа Фредерика Джеймисона, что время литературы, и в особенности

больших романов, прошло, что любое значимое содержание в наши дни обречено, если не получает визуального воплощения. *Маус: рассказ выжившего*[34] — противоречивый графический роман Арта Спигельмана, посвящённый тому, как его отцу Владеку удалось выжить в Освенциме. (ил. 8) Художник документирует *свою* историю Холокоста — как она была передана ему в рассказах отца и им понята. *Маус* — один из самых знаменитых примеров вторичного свидетельства, или «постпамяти», как Марианна Хирш называет этот феномен. Постпамять отделена от просто памяти дистанцией поколений, но персональный смысл, какой происшедшее получает в сознании «детей» и «внуков», удерживает этот феномен в пространстве памяти, а не истории. Постпамять, считает Хирш, потому столь значима, что её существование неотделимо от воображения и творческого переосмысления прошлого. Относясь к переживаниям тех, кто рос, впитывая рассказы взрослых о событиях, случившихся задолго до их рождения, тех, «чьи собственные запоздалые истории вызваны историями предшествующего поколения, сформированными травматическими событиями, которые невозможно ни понять ни воссоздать»[35], постпамять, или вторичные свидетельства, относится, повторим, к тому, как поколения детей и внуков переживших травмирующие события XX столетия выстраивают своё отношение к ним — к не-собственным воспоминаниям, от которых, однако, не отвернёшься.



Ил. 8

История родителей Спигельмана, выживших в гетто и в лагерях смерти, рассказана посредством изображения её героев с головами животных: у евреев — головы мышей, у немцев — кошек, у поляков — свиней, у американцев — собак, у французов — лягушек, у цыган — мотыльков. Провоцирующе отражённые в этом национальные стереотипы усложняют понимание работы самого Спигельмана, тем самым оспаривая распространённые в «индустрии Холокоста» упрощающие и редуцирующие приёмы, главный из которых состоит в беспроблемной разделённости участвовавших на хороших жертв и плохих преступников. В каком-то смысле комикс Спигельмана можно прочесть как буквализацию призыва Лиотара к локальным повествованиям: история одной семьи рассказывается в рамках далёкого от общепринятого жанра, в небольших картинках и коротких диалогах. Помимо картинок и диалогов в книге есть карта Польши и карта

лагерей, три семейные фотографии, инструкция по ремонту ботинок, схемы укрытий, план крематория, сравнительная таблица обмениваемых в Освенциме ценностей. Наряду с воссозданием сложной истории, как она запомнилась Владеку, в образах и подписях к ним рассказывается история визитов отца к сыну, чаепития, ссоры, прогулки, упражнения Владека на велотренажере, в ходе которых Арт записывал на диктофон свидетельства отца, задавая вопросы и настаивая на подробностях. Арт включил те детали, в отношении которых его отец сомневался, достаточно ли они подобающи и уважительны[36], на что сын отвечает: «Я хочу рассказать *твою* историю, и так рассказать, как она в действительности произошла». Владек, следуя распространенным конвенциям, хочет, чтобы «для будущего» сохранились только достойные увековечивания эпизоды; Арт, оплакивая насыщенность довоенной жизни родителей, считает, что она — несмотря на проявленные ими слабости и обычное для повседневности смешение низкого и высокого — и оказывается высшей точкой их жизни.

Техника Арта и рефлексия, с ней связанная, напоминают знакомые многим занимающимся «устной историей» ситуации (в частности, Светлана Алексиевич не раз на это сетовала), когда ветераны предпочитают снабдить интервьюера уже опубликованными газетными рассказами об их подвигах, нежели отвечать на неудобные вопросы. Скорее всего, это связано с эстетическими пристрастиями старшего поколения, обусловленными тем, что оно-то сформировалось в эпоху господства масштабных повествований, предполагающих отчётливо структурированные (начало—середина—конец) истории, завершающиеся неизменным торжеством справедливости. Расспрашивающие же «мучают» их тем, над чем думать не хочется или невозможно: о мотивах предпринятых действий, об имевшихся, но неиспользованных возможностях. В комикс вошла довоенная жизнь — любови отца и его измены, его романтика и его же корысть, работа на тестя и служба в польской армии, вошли те поворотные пункты, которые способны радикально изменить жизнь человека. Опыт отца и опыт сына настолько несоизмеримы, что иногда Арт сомневается, понимает ли он отца, а Владек, в свою очередь, не понимает сына. Он и себя не понимает, и не уверен, понимает ли, что значил для него опыт лагеря. Вот почему одно из его финальных суждений: «Никто не может понять» — в контексте истории, рассказанной Артом, читается всё же не как привычный упрёк в бесчувственности, но прежде всего как констатация невозможности понять случившееся самими выжившими.

Хэйден Уайт неслучайно называет эту книгу «шедевром стилизации, фигурации и аллегоризации»[37]. Выбор художником жанра, близкого комиксу, нацелен на оспаривание бытующего убеждения, что масштабность трагедии Холокоста должна быть отражена в выборе подобающих жанров (роман, трагедия, документальный фильм, историческая монография), что «низкие» жанры снижают величие случившегося. Не касаясь здесь проблемы жанровых конвенций и востребованности в определённые культурные периоды специфических жанров, отметим, что «картинки с подписями» представляют собой,

возможно, самую простую, но непревзойдённую по эффективности форму, способствующую проникновению в «другие сознания». Когда мы особенно озабочены тем, что у другого на уме, мы невольно представляем себе его мысли в виде пресловутого облачка из комикса, в которое вписана та или другая фраза. Герои романа Дэвида Лоджа *Думают...* – писательница и когнитивный психолог – развлекаются, воображая именно таким образом мысли друг друга, и дискутируют по поводу знаменитой статьи Томаса Нагеля *Каково быть летучей мышью?*, суть которой в том, что у нас нет никакой возможности узнать, каково это – быть совершенно другим существом. Писательница, однако, предлагает разыграть мысленный эксперимент Нагеля в своём классе по писательскому мастерству и получает от студентов замечательные пародии, написанные летучей мышью от первого лица в манере Сэмюэля Беккета или Салмана Рушди. В опыт другого проникнуть невозможно, но его можно попытаться вообразить, и если на чей-то пуристский взгляд полученные результаты будут далеки от объективности, то что есть объективность?

А. Спигельман, разумеется, не пытается «стать» мышью-отцом: между опытами этих двоих – поистине пропасть. Но, изображая мышью себя, он, прежде всего, декларирует готовность вообразить, представить себе невообразимое и непредставимое. Референциальность его фрагментарного повествования пронизана рефлексивностью, документальное и эстетическое, реальное и вымышленное, фигуральное и миметическое вступают в сложную игру. Выбор в пользу голов животных имеет аналоги в древней еврейской иконографической традиции, но если там он был продиктован невозможностью прямого изображения самого верха ценностной вертикали – священной тайны, то современный художник стоял перед противоположной задачей – изображения самого её низа, «окончательного неприличия, окончательной профанности, которые нужно показать, не показывая их»[38]. С другой стороны, художник, конечно же, обыгрывает здесь одержимость нацистов классификациями, итогом жёсткого следования которым явился отказ целым народам в праве на существование, и обилие пежоративных наименований, внедрённых в обиход нацистской пропагандой, чтобы способствовать отношению к истребляемым не как к людям, но как к существам, компрометирующим, загрязняющим человеческую расу. Наконец, «отказ от недоверчивости» здесь переосмысливается художником так, что он, опять-таки посредством надевания животных масок на человеческие туловища, по сути приглашает зрителя не верить тому, что тот видит. На масках, на мышиных и прочих головах фиксируется наш взор, они структурируют нашу рецепцию, что подчинено стремлению отделить собственно события и память о них, репрезентировать намерение поставить в центр работы именно диалог по поводу памяти.[39]

Марианна Хирш замечает, что «читатели и зрители, выращенные на *Микки-Маусе*, *Томе и Джерри* и на любимом Спигельманом *Мэд Мэгэзин*, быстро принимают условности животной сказки и научаются различать нюансы выражений лиц и тел героев, хотя те редко

меняются»[40]. Что можно было бы сказать насчет *нашей* реакции на такого рода творение, будь оно у нас переведено и опубликовано? Прежде всего, реакция была бы очень противоречивой, ибо *смертельная серьёзность* остаётся преобладающим настроением, в каком у нас выполнены многие из посвящённых прошлому произведений и какое предполагается в воспринимающих в качестве чуть ли не единственной адекватной реакции. Во-вторых, комикс никогда не был у нас особенно популярным, что бесспорно осложнило бы восприятие такого проблематичного сочинения. В-третьих, заметим, что преобладающими референтами изображения трагического прошлого у нас остаются Великая Отечественная война и 1930-е гг. Я, конечно, далека от знакомых по советским временам сетований насчёт того, что эх, мало, мало наши художники осмысливают и изображают… в данном случае — лагерный опыт. Объяснение, которое приходит на ум, заключается в том, что в большинстве случаев произведения рождаются на свет в ответ на ожидания той или другой общности — этнической, дискурсивной, интерпретационной. Понятно, что вес и вызов опыта, который сам не пережил, но без которого собственная жизнь не представима, наиболее сильно ощущался в семьях выживших. Однако о силе дискурсивной общности, сложившейся вокруг и по поводу их опыта, о парадоксальной притягательности биографии причастного к Холокосту человека говорит нашумевший случай *Мемуаров* Беньямина Вилкомирски: благополучный человек — учитель музыки из Швейцарии публикует вымышленные воспоминания выжившего в Освенциме мальчика, которые, вызвав большой общественный резонанс, стали впоследствии эмблемой сложных связей вымысла и реальности в работе памяти. Читателю достаточно проделать мысленный эксперимент и попытаться представить, какого рода социальные процессы и какой расклад политических сил мог бы вызвать к жизни подобный феномен в наших обстоятельствах. «Лагерное» прошлое близких (и далёких) не способно удовлетворить ни потребность в благородном происхождении, ни дать воображаемое прибежище тому, кто хотел бы отдохнуть от вызовов настоящего, ни обогатить позитивным опытом, ни сообщить чувство гордости от принадлежности к группе, вклад которой в прошлое страны существен, ни развлечь экзотикой. В итоге люди в большинстве своём считают, что к ним «это» не относится. Рецепция здесь теснее, чем где-либо, связана с ситуацией конкретной общности.

Вместо заключения: общности памяти

Джеффри Хартман, напомню, считает, что созданный им архив видеосвидетельств создаёт будущую «аффективную общность» для выживших. Это, считает он, структурный вдохновляющий *(enabling)* акт в случае, если имеет место альянс по поводу свидетельства. Он возможен, только если есть «аффективная общность», пусть даже она состоит из рассказчика и одного слушающего.[41]

«Аффективность», то есть эмоциональная реакция сочувствия на свидетельства травмы, однако, ставится под вопрос преобладающими режимами существования современной публики. На рассеивание внимания публики под влиянием новых медиа обратил внимание ещё Вальтер Беньямин, а её «бесчувственность» усугубляется не только коммерциализацией насилия, но и существованием в ситуациях, когда даже аффекты оказываются стандартизованными – с преобладанием, возможно, «рангового беспокойства». Чем более активно акцентируется воспитательный потенциал «свидетельств об ужасах», тем более выраженным становится наш скепсис. Кому адресованы свидетельства? На какие способности адресатов они опираются? Призыв Хартмана формировать общность сочувствующих наталкивается и на кризис сообщества, и на кризис сочувствия. Бесконечный поток визуальных образов, который необходимо как-то упорядочивать каждому участнику культурного процесса, даже интеллектуальные способности ставит под угрозу, превращая субъекта, по словам М. Ямпольского, в «чистую, “бессознательную” машину видения»[42], не говоря уже об энергетически более затратной способности сопереживать.

Философ Авишай Маргалит различает этику памяти и мораль памяти. Это различие основано на двух типах отношений между людьми. А. Маргалит называет их «плотными» и «тонкими», но можно вести речь и о внеличностных/межличностных, функционально-нейтральных и близких. Общее прошлое – характеристика первых, характеристика вторых – принадлежность к человеческому роду. Этика регулирует первые, предполагая значимость верности и проблематичность предательства, мораль – вторые, настаивая на уважении и порицая унижение. Этика памяти по преимуществу имеет дело с тем, как мы должны строить отношения с близкими, любимыми, небезразличными. Память, при всём сегодняшнем публичном шуме, неотъемлема от приватных отношений. Мораль вступает в непростые отношения с памятью тогда, когда возникает задача помнить преступления против человечности. Человечество, однако, не представляет собой общности памяти. Так кто же от имени человечества должен нести бремя моральной памяти? Это бремя от века несут религия и традиция оплакивания пролитой членами твоей общности крови. В наши дни ощущение этого бремени рядом социальных агентов приводит к морализму – предрасположенности выдвигать моральные суждения в отношении того, о чем лучше бы не судить. А. Маргалит предлагает бороться с экспансией морализма с помощью тактики «разделяй и властвуй»: «разделяй предмет на этику и мораль и властвуй над экспансионистской тенденцией морализма, сдвигая его к этике»[43].

«Вторичные свидетельства» балансируют, мне кажется, между этикой памяти и моралью памяти. Они представляют собой, с одной стороны, жесты верности прошлому «значимых других», с другой – демонстрацию того, что дань уважения прошлым жертвам может быть отдана по-разному. Она может быть отдана не только и не столько посредством тривиализующих случившееся устаревших эстетических подходов, сколько противостоящими индустриальному

производству слезоточивых образов работами, возможно, сложными для восприятия, но отмеченными личным желанием отозваться на коллективные травмы. Их привлекательность состоит в том, что, избегая насильственных консенсусов и примирений, они делают предметом художественного анализа противоречивый контакт прошлого и настоящего, живых и мёртвых, долга и иронии, веры и подозрения, памяти и постпамяти. То, что «вторичным» свидетелям удастся сегодня увидеть и рассказать, и составит содержание будущей культурной памяти. Какое интеллектуальное наследство при этом оказывается мобилизованным и какие линии репрезентации доминирующими – способно рассказать о многом.

Примечания

1 См.: http://ieie.nsc.ru/gulag/gulag1.html

2 Уэльбек М. *Мир как супермаркет*. М.: Ad Marginem, 2003. С. 47.

3 Панарин А. *Постмодернизм и глобализация: проект освобождения собственников от социальных и национальных обязательств // Вопросы философии.* 2003. № 6. С. 28

4 Рыклин М. *Время диагноза*. М.: «Логос», 2003. С. 11.

5 Петровская Е. *Антифотография*. М.: «Три квадрата», 2003. С. 105–198.

6 Термин, введённый английским поэтом-романтиком Сэмюэлем Колриджем. В 1798 г. Колридж и Вордсворт опубликовали *Лирические баллады* (расцениваемые историками как начало английского романтизма). Если Вордсворт писал реалистические поэмы о простых людях, не требующие особых усилий восприятия, то, как считал Колридж, для понимания написанных им поэм *Кубла Хан*, *Легенда о старом мореходе*, предполагающих особую поэтическую веру в рассказываемое, читатели должны были «добровольно отказаться от недоверчивости».

7 Гусейнов Г. Ч. *Ложь как состояние сознания // Вопросы философии.* 1989. № 11.

8 Habermas J. *Eine Art Schadensabwicklung*. Frankfurt-am-Main, 1987 (*The New Conservatism: Cultural Criticism and the Historians' Debate*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1989); Nora P. *Realms of Memory: Rethinking the French Past*. New York: Columbia University Press, 1996.

9 Деотт Ж.-Л. *Элементы эстетики исчезновения* // В кн.: *Мир в войне. 11 сентября глазами французских интеллектуалов.* М.: Прагматика культуры, 2003. С. 136–137.

10 Ballengee J. R. *Witnessing Video Testimony: An Interview with Geoffrey Hartman // The Yale Journal of Criticism*. 2001. Vol. 14. № 1. P. 220.

11 *Воспоминания о ГУЛАГе и их авторы*. Электронный документ: <http://www.sakharov-center.ru/asfcd/auth/list.xtmpl?letter=1071>. База составлена Музеем и общественным центром «Мир, прогресс, права человека» имени Андрея Сахарова при поддержке Агентства США по международному развитию (USAID), Фонда Джексона (США), Фонда Сахарова (США).

12 Благодарю за помощь Леонида Труса и Сергея Паринова в поиске информации о сайте, рисунках и тексте. См.: *Огонек.* 1990. № 3–4; *Знамя*. 1990. № 3–5. Фонд содействия сохранению наследия Ефросинии Керсновской полностью издал масштабное (60 печатных листов, 700 иллюстраций) «житие». См.: Керсновская Е. А. *Сколько стоит человек: Повесть о пережитом в 12 тетрадях и 6 томах.* Т. I–VI. М.: Фонд Керсновской, 2000–2001. Судьбе Керсновской Е. были также посвящены фильм «Ефросинья» и несколько выставок.

[13] Кертес И. *Эврика!* Нобелевская лекция, прочитанная 7 декабря 2002 г. в Шведской Королевской академии // *Иностранная литература.* 2003. № 5. С. 185.

[14] Лоренс Лангер заметил, что «если бы свидетельства выживших были модернистской литературой, а не воспоминаниями о преступлениях, упрямую решимость найти радость в конце истории можно было бы назвать нарративным соблазном, тонкой попыткой направить воображение читателя к желательному концу вопреки противоречащему содержанию самого нарратива» (Langer L. *Remembering Survival* // G. H. Hartman (ed.) *Holocaust Remembrance. The Shapes of Memory.* Blackwell, 1994. P. 71.

[15] Friedlander S. (ed.) *Probing the Limits of Representation. Nazism and the «Final Solution»*. Cambridge: Harvard University Press, 1992; Niethammer L. *Posthistoire: Has History Come to an End?* London: Verso, 1992.

[16] Хмельник Т. *«Эта сторона улицы уже не опасна» // Аргументы и факты. Петербург.* 2003. Вып. 3(492). 15 января.

[17] Надписи также сохранились по следующим адресам: Невский, 54; Суворовский, 50; Рубинштейна, 7 и Набережная реки Фонтанки, 21.

[18] Хмельник Т. Указ. ст.

[19] Брухфельдт Ст., Левин П. А. *Передайте об этом детям вашим... История Холокоста в Европе 1933–1945.* М.: Текст, 2000.

[20] Земсков-Цюге А. *Официальная память о Ленинградской блокаде в перемене времен.* Доклад, прочитанный в ЦГПБ им. В. В. Маяковского (Санкт-Петербург, 11 февраля 2004 г.). Электронный документ: <http://www.goethe.de/oe/pet/blockade/vortr3.htm>

[21] Welzer H. *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung.* München: C. H. Beck, 2002. Цит. по: Земсков-Цюге А. Указ. соч.

[22] Assmann J. *Das kulturelle Gedoachtnis*. München: C. H. Beck, 1997.

[23] Основной тезис сводился к тому, что поскольку единственной значимой фигурой для узников был эсэсовец, то это позволяет говорить о глубокой инфантильности их психики и тем самым объяснять их пассивность, покорность и пр.

[24] Bettelheim Br. *Individual and Mass Behavior in Extreme Situations // Journal of Abnormal Social Psychology*. October 1943: 417–52. Мемуары Беттельхайма посвящены психологическим последствиям постоянного надсмотра над узниками. Психолог пишет, что они подражали стражам, разделяли их гнев в адрес нарушающих правила заключённых, даже вышивали свастики на своих робах. Налицо, иначе говоря, регрессия, вызванная недостатком личной свободы. Кроме Де Пре, это описание оспорил другой узник – Richard Pollak в работе *The Creation of Dr.B: A Biography of Bruno Bettelheim* (New York, 1997).

[25] Des Pres T. *The Survivor, an Anatomy of Life in the Death Camps*. New York: Oxford University Press, 1976. P. 28.

[26] Bauman Z. *Modernity and the Holocaust*. Cambridge: Polity Press,1989; Bauman Z. *The Holocaust life as a ghost*. In: R. Fine, Ch. Turner (eds.) *Social Theory after the Holocaust*. Liverpool: Liverpool University Press, 2000.

[27] Bauman Z. *Modernity and the Holocaust...*

[28] Des Pres T. *The Survivor...* P. 154.

[29] Lyotard J.-F. *The Differend: Phrases in Dispute.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988. P. 56.

[30] Lyotard J.-F. Op. cit.

[31] Лиотар Ж.-Ф. *Хайдеггер и «евреи».* СПб.: Аксиома, 2001. С. 45–46.

[32] Там же. С. 47.

[33] Там же. С. 24.

[34] Spiegelman A. *Maus: A Survivor's Tale*. Vol. 1–2. New York: Pantheon, 1986, 1991. В названии комикса использовано немецкое написание слова «мышь», перекликающееся как со словом «Аушвиц» (европейское на-

звание лагеря, в котором находился отец художника), так и с известной нацистской командой «Juden raus» («Евреи на выход»). Во втором томе комикса художник называет лагерь Маушвицем.

35 Hirsch M. *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press, 1997. P. 21–22.

36 Spiegelman A. *Maus*... Vol. 1. P. 1–23.

37 White H. *Historical Emplotment and the Problem of Truth*. In: S. Friedlander (ed.) *Probing the Limits of Representation. Nazism and the «Final Solution»*. Cambridge: Harvard University Press, 1992. P. 41–42.

38 Gopnik A. *Comics and Catastrophe // New Republic*, 22 June 1987. Цит. по: Young J. *At Memory's Edge. After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture.* New Haven: Yale University Press, 2000. P. 32.

39 Ibid.

40 Hirsch M. *Family Frames*... P. 28.

41 Ballengee J. R. *Witnessing Video Testimony*... P. 220.

42 Ямпольский М. *Наблюдатель*. М: Ad Marginem, 2000. С. 8.

43 Margalit A. *The Ethics of Memory.* Cambridge: Harvard University Press, 2002. P. 15.

В ПОИСКАХ СЕБЯ *МЕЖДУ РОЖДЕНИЕМ И СМЕРТЬЮ*: (ЖЕНСКИЙ) ТЕЛЕСНЫЙ СУБЪЕКТ В «БУ»(-ТАНЕЦ) И «ТО»(-ТЯЖЁЛАЯ ПОСТУПЬ)

Ирина Соломатина*

Summary

The article represents the analysis of a conceptual art practice of butoh, the dance by Irina Anufrieva, performed in the framework of a project «Gender Route»: a festival of sex/gender ideas (December, 2006). Butoh-dance is a unique phenomenon. It is neither exactly the theatre, nor exactly a dance. It is an original exploration of oneself and of the world through one's own body that is a mediator between the inner experience comprehensible only for individual subjects and the outer one that is a subject to outer perception.

Keywords: Butoh-dance, body politics, per formative subjectivity, self-representation of an individual, gender trouble, subversion of identity.

«БУТО – явление уникальное, малоизученное, хотя давно ставшее модным. Это не совсем театр, не совсем танец. Скорее это – психосоматическое исследование, "археология тела": снимая культурный слой за слоем – как рубашки, юбки и пиджаки – БУТО добирается до изначального естества тела, до его скрытых возможностей... Исследование – воплощённое в искусство».[1]



Второй год Ирина Ануфриева в рамках проекта *«Гендерный маршрут*: фестиваль идей о поле» исполняет буто-танец. Её танец трудно забыть, он вызывает душевное напряжение и сильное переживание зрителей. Почему? Может быть потому, что буто обладает не только

* Ирина Соломатина – магистрантка программы «Гендер. Культура. Общество» Европейского гуманитарного университета (г. Вильнюс),e-mail: irasol@nsys.by.

иным эстетическим, но и экзистенциальным характером, телесность в нём порождает смыслы и является трансцендентальной формой мира? Пластика танца Ирины необычайно выразительна. Движения рук и стоп, оголённой груди, спины, ног, повороты тела и головы излучают колоссальную энергию. При каждой смене музыкального ритма движения Ирины замирают в точках между внутренним и внешним, видимым и невидимым, своим и чужим – как паузы в музыке. Зрители в зале испытывают напряжение, физически ощущая смену состояний, все захвачены потоком ассоциаций, движений, восприятий, образующих систему, которая (из)меняется как целое[2] в желании понять «способ бытия в физическом и межчеловеческом мире»[3]. Зрители становятся проводниками движения и испытывают нечто вроде потрясения, откровения, удивления – эффект проникновения в глубину…

Впервые буто появился в конце 1950-х гг. в Японии. В переводе с японского *буто* – это танец по кругу жизни, где происходит рождение, умирание и вновь перерождение для следующего танца. Буто-исполнители являются режиссёрами, сценаристами и актёрами одновременно, такая модель допускает существование субъекта в объекте, контроль и отстранённость минимизированы.[4] Каждый новый танец – это пластическое воплощение персональной идеи через переживание (ломку) своего тела в определенном театральном акте/зрелище. Есть версия, что буто возник в противовес классическому балету и красоте европейского танца, что движения буто копируют пластику движений крестьян, работающих на болотах, движения принципиально некрасивы и угловаты…

Тадаши Эндо, размышляя о философии своего танца говорит:

> «Если углубиться в чувства или исследовать жизненный опыт человека, окажется, что большой разницы между нами не существует. Разница лишь в том, как мы выражаем одинаковые для всех чувства. Ведь у нас уже выработалась привычка – красивые вещи принимать, а безобразные отвергать. Буто впервые на сцене показал человека в безобразном виде, потому что в каждой душе скрыто это безобразие. Мне это свойство человека – не видеть неприятные вещи – напоминает момент рождения. Когда у новорождённого ещё не перерезана пуповина, он весь грязный, в крови, все ждут, когда медсестра его обмоет и вручит родителям как подарок – вот ваш ребёнок. И все радуются, какой красивый ребёнок, целуют его. Но ведь человек обязан видеть и грязного ребёнка. Это иное, эстетическое, понимание мира и есть фундаментальная основа буто».[5]



На эстетической шкале ценностей необмытый ребёнок стоит ниже, чем прекрасный розовый младенец. И это низкое положение неизбежно превращает его в аутентичный, откровенный знак внутреннего. Почему? Возникает феномен откровенности: как отталкивающе может выгля-

деть Жизнь. Хотя только что родившийся малыш, тельце которого ещё покрыто первородной смазкой, на коже остались следы крови, является лишь одним из многочисленных знаков на знаковой поверхности культуры и с «объективной точки зрения» не может нести больше информации о её внутреннем пространстве, чем все остальные знаки. Однако этот аргумент не преодолевает *«эффект откровенности»*. Необмытый/грязный ребёнок, с одной стороны, выглядит неожиданно и необычно, с другой – кажется бедным, низким, вульгарным (что бы под этим ни подразумевалось). Такие знаки направляют наш взгляд вниз, в глубину – и вызывают «эффект проникновения во внутреннюю суть вещей»[6].

Буто танцуют телом

То есть всегда есть вполне конкретное Тело – посредник между внутренним опытом, доступным лишь отдельным субъектам, и тем, что есть внешнее, подверженное общественному восприятию. Внутреннее и внешнее, частное и публичное, природное и социальное пересекаются, сцепляются в «производстве и конструировании субъективности», я бы даже сказала, перформативной субъективности. Под понятием «перформатива» понимается (по Батлер) указание на коренное отсутствие всяких «уникальных», «аутентичных», «данных» *сущностей*, в том числе гендерных (мужской/женской). Но это не означает, что универсалии вообще не возможны, они «становятся возможными лишь на время, как “вспышки” в беньяминовском смысле»[7]. В буто тело является пластичным «сырьём» (материальностью в самом общем смысле), но оно не является изначально природным (до/пресоциальным). Равно как и не является чисто культурным, лишённым собственной весомой материальности. Буто раскачивает бинарную оппозицию природного/культурного, заставляя задуматься о более сложной взаимозависимости. С одной стороны, танец по кругу как некий биологический цикл от рождения до смерти, как «отверстие» в природном, формирующее некоторую культурную норму, которая позволяет избежать психического распада телесности и закрепиться в реальности. С другой стороны, культурное значимо только в контексте собственного другого (других): если другие исчезают, культура принимает статичный характер, присущий естественному порядку.[8] Если буто можно помыслить только через взаимодействие и взаимосвязь природного и культурного, когда производство природного происходит через понятия культурного, а культурное проявляется как предусловие природного, традиционная дихотомия окончательно разрушается. Телесность в буто можно осмыслить лишь через преодоление взаимоисключающих категорий разума и тела, через рассматривание человеческой материальности в неразрывной связи с органической и неорганической материей, с другими формами материи, которые рассматривают живую материальность и материальность языка во взаимоотношении.[9]



Буто-телесность в исполнении Ирины не ассоциируется только с одним (женским) полом. Её телесность не принимает на себя функцию «тела как такового» для мужчины. Её тело не функционирует для кого-то, кто творит знание, мораль, ценности. Её пол не сводится к первичным половым признакам, а имеет значение в каждом своём действии: биологическом, социальном, культурном (то есть в своей значимости для положения субъекта как такового в определённом поле[10]).

В буто существует множество разных «типов» тел, ни одно из которых не представляет и не заменяет другие. Женское и мужское, животное и человеческое, одушевлённое и неодушевлённое разнообразие сохраняют свои особенности вне привилегии к одной норме. Это пространство разнообразия и перевоплощения имеет зазоры и разрывы, где тело как пороговое состояние, пограничная зона, парит «над осевой точкой бинарной пары»[11]. Буто создаёт иллюзию существования внутреннего ядра субъективности. Но «я» возникает только как *эффект* внутри действия/движения, в переходах/перевоплощениях, метаморфозах тела, которое «схватывает» и «усваивает» каждое новое движение в ответ на внешние «стимулы» зала /фона/ места, оно «понимает» и укореняется в мире.[12]

Тело нужно/можно рассматривать как место для вписывания определённых значений и установок (социальных, политических, культурных, географических). Тело являет собой отдельный продукт культуры. «Не существует пристанища в виде тела, которое не было бы уже проинтерпретировано в значениях, присущих данной культуре».[13] Патриархальный социум детерминирует и закрепляет половые различия, сводя всё потенциальное разнообразие к двум основным категориям. Но разнообразные идентичности конструируются и утверждают себя в самом/каждом/новом акте представления. То есть можно намеренно использовать «подрывные», альтернативные стратегии поведения/говорения/исполнения, тем самым способствуя преодолению бинарной окостенелости нашей культуры.[14] Этим и занимается буто-танец, обыгрывая первичные жесты и переходя от прямого смысла к фигуральному, тело выявляет с их помощью ядро нового значения. Это новое значение проектирует вокруг себя культурный мир. Мгновенные спонтанные движения накладываются на повторяющиеся движения и возникает новый «смысл»[15], который конструируется и утверждается в самом акте представления, а не выражает некую внутреннюю, предшествующую появлению сущность.



Буто танцуют местом

Один из основателей буто называл этот танец, ползущим к внутренностям земли. В буто часто используется тема возвращения тела к первоначальному состоянию.[16] Тела, лежащие на спине или на боку, с поджатыми руками и ногами, отсылают к позе эмбриона. Состояние эмбриона погранично: это ещё не тело, а лишь намёк на его будущее существование, полностью зависящее от конкретной внешней среды, места — утробы матери. Исполнители буто стремятся не просто танцевать (где-то) в определённом месте, они как бы примеряют место к своему телу, наполняются им, обосновываются в нём и танцуют им. Между местом и телом исполнителя устанавливается непосредственная связь, тело исполнителя и его движения оказываются лишь местом обнаружения танца. Теперь танец существует сам по себе, и благодаря ему существует и все остальное.

Техника обучения буто — это своего рода преодоление стереотипов и штампов тела и поиск нового языка движения. Освоение навыков — лишь одна из форм фундаментальных способностей тела; усвоив навык, оно проникается неким новым значением, ассимилирует в себя новое сигнификативное ядро.[17] Но тело сохраняет способность и на спонтанные движения. Именно спонтанный опыт является почвой для переосмысления прежних представлений. Можно сказать, что главное в буто — это рождение нового «смысла» через новый осознанный опыт движения, выражения, восприятия и размышления. В сочетании двух иероглифов: «бу» — танец и «то» — тяжёлая поступь — воплощены движения человека в мире, познавшего жизнь (прошлый опыт) и только родившегося, которому нужно учиться ходить (здесь и сейчас).

Что происходит с исполнителем буто, когда движения её/его тела/внутренняя вибрация выходят/выталкиваются наружу? Внутреннее движение, происходящее под кожей (технически осваиваемый приём), и внешнее его выражение/проявление…

Под кожей происходит/рождается много маленьких движений/импульсов, которые приводят к напряжению внутри и снаружи. Движения изнутри/нутра вызывают напряжение внутри зала/места. Субъект буто обнаруживает себя в мире (зале/теле/месте) и обладает им, то есть устанавливает мимолетные соприкосновения, пересечения различных существований без наложения друг на друга.[18] Мир пере/конструируется под новое телесное существования, новый опыт ме-

няет структуру накопленного знания, происходит ещё одно усилие к непрерывному обретению/поиску/рождению себя…

Буто включает в себя как психическую репрезентацию живого тела субъекта, так и отношения между телесными жестами, позами, движениями в формировании процесса репрезентаций, то есть и психическое, и социальное измерение здесь участвуют в переосмыслении тела не в противоречии, а во взаимодействии.[19] В итоге, буто удачно демонстрирует, что тело не является ни психическим, ни социальным, ни инстинктивным или обученным, ни предопределённым генетически или окружающей средой, — но оно является и тем, и другим одновременно.[20] В буто мы наблюдаем «процессуального» субъекта с нестабильной/меняющейся идентичностью, или идентичностью без сущности, то есть речь идёт о постоянно разворачивающейся самоидентификации в процессе репрезентации исполнителя.

Джудит Батлер обращает внимание на то, что идентичность субъекта формируется через практики исключения и отрицания определённого рода характеристик, классифицируемых как «несубъектные». Индивид не становится субъектом, не оказавшись сначала подчинённым. Субъективация, по Батлер, состоит в фундаментальной зависимости от дискурса, который мы никогда не выбираем, но который парадоксальным образом даёт начало нашей деятельности и её поддерживает. Производство субъектов разворачивается вне всякого субъективного контроля.[21] Батлер заявляет о необходимости внедрения неких политических практик; а если помнить, что «личное есть политическое», то можно говорить о действенности публичных практик вообще (художественных в частности), которые могут/будут на случайной основе учреждать необходимый для достижения той или иной цели тип идентичности. Многообразие способно подорвать установление гетеросексуальности, биологического воспроизводства и господство медико-юридических норм. Существование отдельных типов идентичностей, неспособных соответствовать нормам культурной интеллигибельности, их живучесть и распространение позволяют разоблачить границы и регулятивные цели культурного поля.[22] Понимание того, каким образом дискурсивно производится правдоподобие культурного бинаризма, развеивает иллюзию внутреннего естества и открывает возможность для разрушительной игры гендерных значений. Разрушение стереотипов возможно в самом публичном выставлении носителей (среды, практик) различания, ярчайшим примером которого является буто-танец.

Итак, буто-танец Ирины Ануфриевой позволил почувствовать возможность преодоления взаимоисключающих категорий мужское/женское, жизнь/смерть, внутреннее/внешнее, прекрасное/отвратительное, увидеть человеческую материальность в неразрывной связи с иными формами материи и наблюдать рождение нового «смысла» через новый осознанный опыт движения, выражения, восприятия и размышления, который неизбежно распадётся или станет проблематичным в новом акте исполнения, саморепрезентации индивида.

«То, что предлагает буто, – говорит Тадаши Эндо, – не претендует на популярность. Иногда этот танец вызывает душевное напряжение, которое трудно пережить. Последователи буто словно движутся вглубь, постигая скрытый смысл бытия. Буто ангажирует меньше людей, чем классический танец, но, к счастью, более интенсивно».[23]

Примечания

1 *2007: БУТО relations арт-центр БЕРЕГ представляет IV международный фестиваль невербальных искусств*: http://www.artbereg.ru/publication/index.php?publicationtree_id=83.
2 Мерло-Понти М. *Феноменология восприятия.* СПб.: Наука, 1999. С. 152.
3 Там же. С. 211.
4 Гросс Э. *Изменяя очертания тела* // В кн.: *Введение в гендерные исследования*. Ч. II. Харьков–СПб.: Алетейя, 2001. С. 621.
5 Белоус С. *Между рождением и смертью*: http://cn.com.ua/N165/culture/personage/personage.html
6 Гройс Б. *Под подозрением.* М: Художественный журнал, 2006. С. 64.
7 Батлер Дж. *Чисто культурное* // В кн.: *Введение в гендерные исследования*… С. 295.
8 Гросс Э. Указ. соч. С. 618.
9 Там же. С. 619.
10 Там же. С. 620.
11 Там же. С. 621.
12 Мерло-Понти М. Указ. соч. С. 192.
13 Батлер Дж. *Гендерное беспокойство* // В кн.: *Антология гендерной теории,* Мн.: Пропилеи, 2000. С. 308.
14 Усманова А. *Гендер и политики идентичности в контексте глобализации* (Материалы к семинару 2). С. 6.
15 Мерло-Понти М. Указ. соч. С. 195.
16 Белоус С. Указ. соч.
17 Мерло-Понти М. Указ. соч. С. 195.
18 Шпарага О. *Кто он, другой?* (Экскурс в феноменологию видимого мира): http://topos.ehu-international.org/zine/2001/1/shparaga.htm.
19 Гросс Э. Указ. соч. С. 621.
20 Там же. С. 621.
21 Жерёбкина И. *«Прочти моё желание…» Постмодернизм. Психоанализ. Феминизм*. СПб.: Алетея, 2003. С. 221.
22 Батлер Дж. Указ. соч. С. 320–322.
23 Белоус С. Указ. соч.

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ *VERSUS* СОЦИАЛЬНОЕ, ИЛИ О ТОМ, КАК «КРАСОТА СПАСЁТ МИР»

Виктория Константюк*

Summary

The article provides a critical assessment of the debates concerning the concepts of beauty in the contemporary culture, examines the ways of rethinking and reformulating of such established notions as «the aesthetic», «the social», «beauty», «the sublime». The main aim of the text is to provide new, contemporary methodology of interpretation of the phenomenon of beauty with the help of the conceptions of psychoanalysis and postmarxism.

Keywords: the aesthetic, the social, beauty, the sublime, trash.

До сих пор встречаются случаи, когда современная гуманитарная мысль рассматривает искусство, эстетическое как автономные сферы, не зависящие от социально-экономических и других факторов. А если такая зависимость и прослеживается, то только в негативной форме. Во время учёбы в университете на пятом курсе факультета философии и социальных наук по специальности культурология, нам поставили курс под названием «Человек: жизнь и творчество по законам красоты». Уже одно только название вызвало подозрение и недоумение: как можно такое читать студентам пятого курса, прослушавшим курсы по семиотике, постфрейдизму, структурализму, постструктурализму и пр. Возможно, если бы мы были студентами-первокурсниками, то смогли бы, вероятно, к данному «предмету» отнестись более или менее терпеливо. Но у студентов пятого курса подобная точка зрения, как и сам предмет, вызывали не только ужасное раздражение, но и несогласие по ряду принципиальных вопросов. В этом курсе феномен красоты, гармония рассматривались как всеобщие законы, как-то, к чему стремилось всё человечество во все времена и эпохи. Логика курса выстраивалась по принципу: красота спасёт мир при условии, «если человечество не разорвёт тонкие нити духовности, соединяющие его с гармоническим строем Вселенной, беспредельностью культурного космоса»[1].

Преподаватель курса «Человек: жизнь и творчество по законам красоты», он же – автор книги *Философия красоты* – Мартынов В. Ф. предпринял попытку как-то контекстуа-

* Виктория Константюк – преподаватель факультета социальных наук Европейского гуманитарного университета (г. Вильнюс), e-mail: vrubanik@ehu-international.org.

лизировать представления о красоте, начиная с архаической культуры и заканчивая главой «Эстетический мир техногенной цивилизации», выделив модели, формы, типы красоты (например, дорийский, готический, импрессионистический типы, абстрактная красота). В итоге он пришёл к очень «оригинальным» и «продуктивным» выводам, которые сводили на нет все предыдущие попытки концептуализации и формализации. Вот, например, некоторые из них: в заключении *Философии красоты* Мартынов подытожил, что, как свидетельствует культурно-исторический опыт, «только в тесном общении с красотой формируется человек гуманный с богатым, многоцветным внутренним миром»[2], «присутствие красоты для индивида любой эпохи было столь же очевидным, зримым, несомненным, как и существование звездного неба, солнечного света, закона притяжения, но только завуалировано человеческой беспредельностью»[3].

Автор даже пытался провести различия между такими понятиями, как гармония, красота, они у него во многом синонимичны. В рассуждениях о красоте, даже в современных её формах, он использовал терминологию конца XIX века (например, космологическая сущность прекрасного, вселенская гармония и др.), проигнорировав весь последующий опыт. Понятие красоты у него по-прежнему закрепляется за признанными шедеврами, при этом способность и стремление к красоте являются природным даром, который (здесь моё любимое место) «со временем закрепляется на генетическом уровне», проводится строгое разделение между духовной и рациональной (утилитарной) сферами жизни. Уже с первых занятий нам стало понятно, что при таком подходе философия красоты ничего не может сказать о красоте в принципе, поскольку происходит абсолютное размывание как объекта, так и предмета исследования.

Современные исследования в первую очередь должны освободиться от всеобщности понятия красоты, от её внеисторической[4] сущности, но она всё же не сводится, как об этом пишет Адорно, к исторически-релятивистским описаниям того, «что там и сям, скажем, в различных обществах или различных стилях понималось под красотой»[5]. Как пишет Джеймисон, «дело в том, что в таком обществе, насыщенном сообщениями и “эстетическими” опытами всех видов, проблемы старой философской эстетики должны быть радикально историзированы, и, возможно, в процессе они будут преобразованы до неузнаваемости»[6]. Именно историзации чаще всего избегают как историки, так и философы искусства, не учитывая того, что понятия, ставшие для них столь очевидными и банальными (понятия прекрасного, возвышенного), являются продуктом своей эпохи.

Постмарксизм, психоанализ, гендерные исследования помогают преодолеть ограниченность и одновременно универсализм, наивность, некритичность, методологическую слабость предыдущего подхода к эстетической сфере в целом и к феномену красоты в частности. Но подобное внедрение не происходит легко, как об этом пишет Гризельда Поллок: «Частично сопротивление со стороны консервативного истэблишмента против реанимированного марксизма или феми-

низма второй волны, против глубоких интуиций структурализма и постструктурализма, против фантазий психоаналитиков обусловлено тем, что эти критические теории порождают слишком серьёзное беспокойство в поле видения. Они не оставляют ни малейшей возможности относиться к искусству так, как это было прежде. Обращение к теориям, которые связывают воедино визуальные искусства с культурными знаковыми системами или с дискурсивными формациями и идеологическими аппаратами, многими защитниками традиции воспринимается как внедрение чуждых текстуальностей в девственную и нетронутую область, где, как и в случае с привлекательной женщиной, требуется всего лишь достаточно тщательное осматривание»[7].

Современные исследования эстетического выходят далеко за рамки исследования только сферы искусства, для подобного анализа может подойти всё что угодно, как пишет Джеймисон, «всё в обществе потребления принимает эстетическую форму»[8]. Сходной точки зрения придерживается Жан Бодрийяр. Анализируя социальное производство знаков, которое поддерживается вытесненной логикой различия, он особо выделяет сферу моды, логические процессы которой следует «расширить до масштаба всей “культуры”»[9].

В данной статье я не претендую на то, чтобы дать исчерпывающий обзор тех подходов к пониманию эстетического, красоты, которые сложились в современных культурных исследованиях, в критической теории на протяжении XX века, начиная с Вальтера Беньямина, Пьера Бурдье и заканчивая гендерными исследованиями. Здесь я обозначу только некоторые наиболее интересные аспекты в понимании эстетического в целом и феномена красоты в частности, которые открываются при использовании психоанализа Жака Лакана и постмарксизма Славоя Жижека, Жана Бодрийяра, теоретические находки которых можно применить для создания новой методологии, нового подхода к проблеме красоты не просто как к эстетической категории, а как к категории, которая помогает раскрыть смысл социального.

Традиционная эстетика, как и философия искусства, рассматривала социальное и эстетическое как две разные сферы. Ситуацию во многом изменил культурно-критический переворот в самом искусстве, отбросивший иллюзорные представления о своём чисто духовном бытии. Но прежде чем продолжить эту мысль, хотелось бы привести ещё один пример из курса «Человек: жизнь и творчество по законам красоты». Когда преподаватель вызывал к себе студента/ку, давал ему/ей репродукцию картины (чаще всего это были репродукции модернистских художников, причём их имена либо какие-нибудь данные о картинах преподаватель тщательно скрывал),он просил указать, *что* студент/ка находят красивого в данном произведении. Это похоже на то, как если бы вы взяли, например, картину Рене Магритта «Это не трубка» и стали рассуждать о том, как красиво на ней изображена трубка. Такое задание преподавателя нам уже тогда казалось настолько абсурдным, что большинство студентов отказывались вообще что-либо комментировать. Мартынов совершенно не осознавал, что, предлагая такого рода задания и рассуждая о модернистском ис-

кусстве, он, во-первых, использовал терминологию и категории домодернистского искусства, а во-вторых, рассматривал их изолированно от какого-либо контекста, что выглядело совершенно некорректно и непродуктивно. Ведь с появлением массового общества происходит ряд изменений как в социально-экономической, так и в эстетической сферах, меняется статус самого произведения искусства. Как пишет Славой Жижек, «канули в прошлое те дни, когда перед нами были просто статуи или картины в рамках. Теперь мы приходим на выставку рам без картин, мёртвых коров и их экскрементов, видеотрансляций из тела человека (гастроскопия), запахов и т. д., и т. п.»[10].

Поэтому очень важным для понимания феномена красоты в современной культуре является осмысление взаимодействия, гомологии между эстетической и социально-экономической сферами. О необходимости анализа эстетического в тесной взаимосвязи с социальным писали Пьер Бурдье, Джанет Вулф, Гризельда Поллок. Произведение искусства теперь не может пониматься как вещь-в-себе-и-для-себя[11]. Вслед за Адорно, Джеймисоном, Лаканом мы можем рассматривать эстетическое как то, посредством чего мы можем приблизиться к логике социально-культурного конструкта, эстетическое у них выступает формой, симптомом социального. Отношения между социальным и эстетическим можно рассматривать как отношения трансформации, искажения, вытеснения благодаря аналитическому аппарату психоанализа. Искусство вытесняет-повторяет социальное. «Нерешённые антагонистические противоречия реальности вновь проявляются в произведениях искусства как внутренние проблемы их формы».[12] Как пишет Адорно, именно это, а не только влияние материально-предметных моментов определяет отношение искусства к обществу. Эти повторения не только воспроизводят травматический эффект, они его производят. Одновременно происходят несколько противоречивых вещей: защита от травматического значения и открытие его, защита от травматического аффекта и производство его.

Но следует отметить, что в адрес классического психоанализа и многих его последователей раздавалось немало критики, так как многие из них рассматривали произведения искусства как проекции бессознательных представлений авторов, не обращая внимания на формальные категории. Как пишет Адорно, «идиома, материал имеют свой собственный вес, и прежде всего само произведение, о котором аналитики и не помышляют»[13]. Но в то же время психоаналитическая теория смогла выделить во внутреннем дискурсе искусства элементы, не являющиеся художественными, а это помогло освободить искусство и его анализ из-под власти абсолютного духа. У Адорно можно найти примеры взаимодействия эстетической и социальной сфер: «Не только формы, но и бесчисленное количество материала сегодня уже отмерло; литература на тему развода, наполнявшая всю викторианскую эпоху и начало двадцатого столетия, после распада малой семьи из зажиточных буржуазных слоёв и подрыва устоев моногамии вряд ли получит дальнейшее продолжение...»[14].

Пересмотр понятия бессознательного в психоанализе Жака Лакана позволяет выявить связь между художественной и общественной структурами, между эстетическим и социальным, а не только между эстетическим и индивидуальным. И в этом смысле фразу Адорно: «Только дилетанты всё в искусстве считают результатом деятельности сферы бессознательного»[15] – с позиций постфрейдизма можно оспорить и признать неверной. Лакан предложил повнимательнее посмотреть на концепцию бессознательного. По его мнению, бессознательное у Фрейда никогда не было тёмной областью природных инстинктов, оно причастно именно самому порядку культуры, возникает благодаря развитию культуры.

Сейчас наиболее актуален вопрос не о том, *что мы называем красивым, а почему*. Именно постмарксизм, психоанализ способствуют такой постановке вопроса. При таком подходе красота не абстрактна, а очень даже конкретна. Исследование таких категорий, как красивый/безобразный, и приписываемого им смысла становится возможным только в рамках социально-культурного контекста.

Анализ бессознательного помогает ответить на вопрос, как *работает* красота (по аналогии с работой сновидения), а не что значит красота, почему она принимает ту или иную форму. «Бессознательное ставит не проблему значения, а исключительно проблему использования. Вопрос, который ставит желание не: "Что это означает?", а скорее: "Как это работает?" Бессознательное ничего не репрезентирует, но производит. Ничего не обозначает, но работает».[16] Психоанализ, равно как и постмарксизм Жана Бодрийяра, позволяет нам понять, что не может быть абсолютно красивой вещи. По Бодрийяру, красота принадлежит не самой вещи, а возникает в результате различительного отношения одной вещи к другой. Как пишет Бодрийяр, разбирая пример моды, «красоте ("в себе") нечего делать в цикле моды. Её нельзя допустить. Действительно красивое, красивое без всяких оговорок платье положило бы конец моде. Поэтому-то она может лишь отрицать его, вытеснять и стирать – сохраняя при этом на каждом из своих шагов алиби красоты»[17]. Фундаментальным уровнем здесь является уровень бессознательных структур, которые упорядочивают социальное производство различий. Согласно Лакану, красивая вещь – это постоянно ускользающая вещь, красота – это «объект *а*», это утерянный объект, совпадающий со своей утратой.

Славой Жижек предлагает свою концепцию существования дискурса красоты, прекрасного и возвышенного в домодернистском, модернистском и современном искусстве и культуре. Очень важным здесь является его замечание, что «больше мы не можем прикидываться, что прямо производим объект, который благодаря его качествам, т. е. независимо от занимаемого места, "является" произведением искусства»[18]. Используя психоаналитические термины, концепции и негативную, имманентную[19] модель интерпретации, Жижек пытается выяснить, какие бессознательные механизмы стоят за представлениями о прекрасном и возвышенном. Жижек анализирует не столько понятие красоты, сколько понятие возвышенного объекта,

который, согласно Лакану, возносится на уровень невозможной, *реальной* вещи.

Основное значение и результат модернистского перелома в понимании красоты, прекрасного заключаются в том, что объект становится произведением искусства не просто благодаря непосредственным материальным качествам, но благодаря занимаемому месту, «Месту Пустоты Вещи». Все мы сталкиваемся с тем, что в современном искусстве место прекрасного, возвышенного занимают совсем не прекрасные в классическом понимании этого слова объекты. Сокращается пропасть, отделяющая сакральное пространство возвышенной красоты от экскрементального пространства помойки, вплоть до парадоксального отождествления противоположностей, эквивалентности прекрасного и безобразного.

Проблема традиционного (домодернистского) искусства заключалась в том, как заполнить возвышенную пустоту Вещи адекватным прекрасным объектом, то есть как успешно поднять обыкновенный объект до высокого уровня Вещи. Проблема современного искусства противоположна: всё дело теперь не в заполнении Пустоты, а создании Пустоты. «Сегодня, в двойном движении прогрессирующей коммодификации эстетики и эстетизации мира товаров, "прекрасный" (доставляющий эстетическое удовольствие) объект всё в меньшей степени способен сохранять Пустоту Вещи. Парадоксальным образом получается так, что единственный способ, позволяющий сохранить (святое) Место, — заполнить его мусором, экскрементами, отбросами».[20] Один и тот же предмет может с успехом быть и полной дрянью, и самым возвышенным явлением: разница, будучи строго структурной, принадлежит не «действительным качествам» предмета, а лишь его месту в символическом порядке. Поэтому, по мнению Жижека, художники, которые сегодня выставляют художественные объекты типа экскрементов, не столько подрывают логику возвышенного, сколько отчаянно стремятся её спасти. Возвышенный объект оказался вознесён на уровень невозможной, реальной Вещи под влиянием процесса коммодификации, процесса превращения нетоварных (эстетических) объектов в непосредственно потребительские стоимости. Причина не в том общепринятом смысле, что художественный рынок сегодня не может производить «возвышенные» объекты, но смысл в том, что сама матрица возвышенности (места, исключённого из цепи современной экономики) оказалась вытесненной в современной культуре.

Жижек в своих статьях производит интересные трансформации модернистских текстов на постмодернистский лад. Мне кажется, один их этих примеров может быть неплохой иллюстрацией ко всему выше сказанному. В качестве модернистского текста Жижек взял *В ожидании Годо* Беккета. «Всё тщетное и бессмысленное действие пьесы разворачивается в ожидании появления Годо, когда наконец "что-то произойдет"; но ясно, что Годо никогда не появится, потому что он — только имя для пустоты, для центрального отсутствия»[21]. «Какой была бы "постмодернистская" версия этого же сюжета», — продолжает Жижек. «Самого Годо пришлось бы вывести на сцену; он был

бы в точности таким же, как мы, вёл бы такую же бессмысленную, скучную жизнь, наслаждался бы теми же дурацкими удовольствиями. Разница была бы только в том, что, сам того не зная, он случайно занял бы место Вещи; он был бы воплощением Вещи, появления которой мы так ждали».[22]

Таким образом, постфрейдизм и постмарксизм позволяют, во-первых, освободиться от всеобщности понятия прекрасного и возвышенного, это больше не автономные явления, а полноценные социальные феномены, и перейти к историзации этих феноменов, во-вторых, выяснить, почему прекрасное и возвышенное принимают ту или иную форму, и, в-третьих, переосмыслить понятие эстетического, вывести его за жёсткие пределы искусствоведческого дискурса.

В данной статье мне прежде всего хотелось показать, что даже небольшие примеры анализа феноменов прекрасного и возвышенного, основывающиеся на постмарксистском и психоаналитическом дискурсах, оказываются методологически более успешными в понимании феномена красоты, чем всё ещё часто встречающиеся трехсотстраничные рассуждения о сакральной роли красоты в развитии вселенскости *Homo Sapiens*.

Примечания

1 Мартынов В. Ф. *Философия красоты*. Мн.: ТетраСистемс, 1999. С. 306.
2 Там же. С. 283.
3 Там же. С. 300.
4 Понятие внеисторичности я заимствую у Пьера Бурдье (Бурдье П. *Исторический генезис чистой эстетики. Эссенциалистский анализ и иллюзия абсолютного» // Новое литературное обозрение*. 2003. № 60), который, анализируя философию искусства, критикует общее стремление философов и искусствоведов уловить трансисторическую и внеисторическую сущность искусства.
5 Адорно Т. *Эстетическая теория*. М., 2001. С. 78.
6 Jameson F. *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1981. P. 13.
7 Поллок Г. *Созерцая историю искусства: видение, позиция и власть* // В кн.: *Введение в гендерные исследования*. Хрестоматия. ХЦГИ: СПб.: Алетейя, 2001. С. 718–737.
8 Jameson F. *Signatures of the visible*. Routledge, Chapman & Hall, Inc, 1992. P. 12.
9 Бодрийяр Ж. *К критике политической экономии знака*. М., 2003. С. 72. Более подробно эту концепцию Бодрийяр изложил в книге *Символический обмен и смерть*.
10 Жижек С. *Кока-кола как объект // Художественный журнал*. 2003. № 47. С. 23; http://xz.gif.ru/numbers/47/koka-kola/
11 Бурдье П. Указ. соч.
12 Адорно Т. Указ. соч. С. 12.
13 Там же С. 16.
14 Там же. С. 9.
15 Там же. С. 16.
16 Jameson F. *The Political Unconscious*... P. 22.
17 Бодрийяр Ж. *К критике политической экономии знака*. М., 2003. С. 73.
18 Жижек С. Указ. соч. С. 24.

[19] Речь идёт о негативной, имманентной модели интерпретации (Т. Адорно, Ф. Джеймисон): интерпретировать не то, что сказано, показано, а то, что не сказано и не показано.

[20] Жижек С. Указ. соч. С. 24.

[21] Жижек С. *Глядя вкось. Введение в психоанализ Лакана через массовую культуру*: http://www.volunteering.org.ua/wordstown/Library.html

[22] Там же.

«ФИЛОСОФИЯ ДЕТЕКТИВА»: КЛАССИКА — НЕКЛАССИКА — ПОСТНЕКЛАССИКА

Марина Можейко*

В системе художественной литературы детектив (criminal) занимает особое место, представляя собой когнитивно артикулированный жанр, поскольку его интрига организована как логическая реконструкция эмпирически не наблюдавшихся событий (а именно — преступления). Главным героем детектива выступает, таким образом, субъект решения интеллектуальной задачи (т. е. расследования), а именно — детектив (detectiv) в самом широком диапазоне его персонификационного варьирования: частный сыщик (вариант Шерлока Холмса у А. Конан-Дойла), официальный следователь-полицейский (вариант Мегрэ у Ж. Сименона), частное лицо, случайно оказавшееся на месте преступления (вариант мисс Марпл у Агаты Кристи), или вовсе безымянный виртуоз интерпретации сообщённых фактов («старичок в уголке» у баронессы Оркси). Формальный статус персонажа в данном случае не является существенно важным — всеми ими, как и первым в истории жанра великим сыщиком в романе *Калеб Уильямс* (1794) философа-анархиста У. Годвина, «движет любопытство». В силу этого внешний сюжет детектива выстраивается как история раскрытия преступления, а внутренний — как когнитивная история решения логической задачи. По оценке У. Эко, «в сущности, основной вопрос философии (и психоанализа) — это и основной вопрос детектива: кто виноват?».

Подлинным героем детектива, таким образом, выступает познающий субъект, трактовка которого в классическом детективе практически оказывается изоморфной сугубо гносеологической артикуляции сознания в классической философии (до традиции философии жизни): субъект трактуется в первую очередь как носитель сознания и познавательных возможностей. Отнюдь не случайно традиционная литературная критика, обвиняя (причём далеко не всегда справедливо) детектив в недостатке внимания к личностным характеристикам персонажей, называла многих центральных персонажей детектива (начиная уже от кавалера С. Огюста Дюпена у Э. По и профессора Ван Дьюсена у Ж. Футрелла) «думающими машинами».

Психологизм, социальная аналитика причин преступности, лирические линии и т. п., безусловно присутствуя в детективных

---

* Марина Александровна Можейко – доктор философских наук, профессор, зав. кафедрой философии БГУ культуры и искусств (г. Минск), e-mail: marinamojeiko@inbox.ru.

произведениях, тем не менее, никоим образом не определяют его как жанр. (Как, в частности, отмечал известный теоретик детективного жанра У. С. Моэм, «я согласен признать, что любовь движет миром, но отнюдь не миром детективных романов; этот мир она движет явно не туда».) Эта презумпция детектива была сформулирована ещё в 1928 г.: детективная история «должна быть игрой в прятки, но не между влюбленными, а между детективом и преступником» (С. С. Вэн Дайн). Классически признанный основатель жанра Э. По называл свои детективные новеллы «рассказами об умозаключении».

В соответствии со сказанным, спецификой детектива как жанра является инспирирование у читателя интереса к собственному расследованию, то есть, в итоге, к попытке собственной интеллектуальной реконструкции картины преступления – подобно тому как сентиментальный роман заставляет читателя моделировать психологическую сферу, «примеряя» на себя те или иные эмоциональные состояния персонажей (что М. Дессуар называет «эстетическим переживанием»). Это связано с тем, что, как правило, по ходу разворачивания детективного повествования в когнитивном распоряжении читателя оказываются те же данные, что и в распоряжении следователя (как пишет У. Эко, «любая история следствия и догадки открывает нам что-то такое, что мы и раньше … как бы знали»): ситуация чтения моделируется для читателя как интеллектуальное состязание со следователем, а в итоге – и с автором детектива (не случайно детектив является признанным жанровым фаворитом в рамках круга развлекательного чтения интеллектуалов).

Этапы эволюции детектива как жанра могут быть обозначены как детективная классика (вплоть до середины XX в.), детективный модернизм (1950–70-е гг.) и детективный постмодернизм (начиная с середины 1970-х гг.). ***Классический детектив*** строится по законам классической философской метафизики, фундированной презумпцией наличия онтологического смысла бытия, объективирующегося в феномене логоса, открытого реконструирующему его когнитивному усилию. Применительно к детективу это означает, что повествование неукоснительно базируется на имплицитной презумпции того, что существует объективная (или, в терминологии детектива, «истинная») картина преступления, в основе которой лежат определённые действия субъекта-преступника. Собственно, последний выступает своего рода демиургом детективного универсума, ибо задаёт логику свершившихся событий и предписывает им определённый смысл, который сыщик должен расшифровать. То обстоятельство, что эта логика не известна ни читателю, ни сыщику как главному интеллектуальному герою детектива, ничуть не ставит под сомнение её онтологической достоверности – речь идёт лишь о полноте реконструкции по следам, уликам, свидетельствам (которые в системе отсчёта детектива выполняют функцию, конгруэнтную функции эмпирических фактов в научном познании: задавая эмпирический базис исследования, их массив, они, тем не менее, не являются самодостаточными для построения теории – факты нуждаются в интерпретации). Коллизия детектива раз-

ворачивается именно в интеллектуальном пространстве познавательного процесса: драматизм следствия в том, что ключевые факты до поры остаются неизвестными (детективная традиция М. Р. Райнхарт, получившая название по ключевой фразе каждой из её новелл: «Если бы знать тогда...») либо неверно интерпретируются (доминирующая традиция в диапазоне от А. Конан-Дойла до Агаты Кристи).

Наряду с презумпцией наличия объективной картины преступления, задающей обстоятельствам единый смысл и объединяющей их общей логикой, второй незыблемой презумпцией детектива является презумпция справедливости: последняя неизменно торжествует в финале детектива. Юридически артикулированный Закон выступает в данном случае не только как феномен правовой сферы, но (и, возможно, в первую очередь) также как гарант нравственного и — в самом широком смысле слова — социального порядка, ибо только в упорядоченном пространстве социального космоса возможно нарушение порядка, квалифицируемое как преступление. Закон в данном случае есть та критериальная матрица, на основе которой вообще можно отличить социальный хаос от космичной упорядоченности социума и обосновать тем самым правомерность наказания за преступление.

В случае так называемого «зеркального детектива», в рамках которого симпатии автора и, соответственно, читателя моделируются как направленные на героя, преступающего закон, действует та же норма — меняется лишь адресат её аппликации, и закон моральный, если он приходит в противоречие с правом, ставится выше закона юридического (например, в произведениях Э. У. Хорнунга).

Именно имманентно логичная и космически упорядоченная структура классического детектива делает возможным создание своего рода метазакона построения жанра: история детектива знает многочисленные своды эксплицитно сформулированных правил, согласно которым надлежит создавать детективные произведения: «Двадцать правил детективных историй» американского прозаика и критика С. С. Вэн Дайна, «Десять заповедей детектива» монсеньора Р. Нокса и т. п. Наиболее ранним является «правило А. Конан-Дойла», согласно которому преступника нельзя делать героем детектива. Несмотря на то что после выдвижения этого требования было сформировано целое направление жанра — «зеркальный детектив», программно его нарушающий, тем не менее, после опубликования романа *Убийство Роджера Экройда*, где повествование ведётся от лица милейшего доктора, в итоге и оказывающегося убийцей, Агату Кристи едва не исключили из британского «Клуба детективистов».

В отличие от классического детектива, ***детектив модернистский*** ставит под сомнение презумпцию незыблемости социокосмического порядка (пусть и не в таких остро эпатажных формах, как другие виды и жанры искусства), фиксируя тем самым свой антитрадиционализм и антинормативизм. Идеал классической культуры (гармония человека и мира) в условиях культуры неклассической не просто подвергается сомнению — в фокусе внимания искусства оказываются условия возможности выживания человека в условиях его фундамен-

тального конфликта с бытием: в парадоксальной гармонии с дисгармонией мира оказывается имманентная дисгармония разорванного сознания. В этом культурном контексте детектив эпохи модерна утрачивает незыблемость исходных классических презумпций: типичной экземплификацией детективного модернизма могут служить романы С. Жапризо, П. Буало, Т. Нарсежака и др.

Следуя модернистской презумпции поиска новых (и непременно плюральных) языков культуры, способных выразить новые способы организации социокультурного пространства, модернистский детектив постулирует радикально альтернативную детективной классике презумпцию невозможности исчерпывающе обоснованного (а потому — и гарантированно адекватного) познания свершившихся событий, то есть, в данном случае, абсолютно точной реконструкции картины преступления. А поскольку (опять-таки в силу общих установок модернистской культуры) субъект повествования оказывается растворённым в потоке событийности (ср. с литературой «потока сознания», художественными произведениями экзистенциалистской традиции), онтологическая недостоверность бытия оборачивается субъективной недостоверностью личностного существования.

Так, не имея возможности восстановить правильную картину преступления, героиня *Ловушки для Золушки* может с равным успехом идентифицировать себя и с жертвой, и с преступницей, утрачивая подлинность имени, судьбы и личности (С. Жапризо); аналогично, не понимая подлинного смысла событий, герой *Волчиц* не может определить, преступник он или жертва преступления (П. Буало, Т. Нарсежак); не зная подоплёки событий, Дани Лонго (*Дама в очках и с ружьём в автомобиле*), утрачивает чувство реальности и едва не теряет рассудок (С. Жапризо); сделав целью своей жизни месть и обнаружив ошибочность подозрений и преследования «не тех» людей, героиня *Убийственного лета* лишается цели и смысла существования: жизнь оказывается выстроенной неправильно и прожитой напрасно (С. Жапризо).

Таким образом, если в рамках классического детектива интерпретация фактов в качестве неотъемлемого элемента расследования непосредственно включалась в контекст повествования, то детективный модернизм помещает её в центральный фокус интеллектуальной интриги, делая интерпретационный процесс едва ли не главным содержанием детективного сюжета. В то время как классический детектив представлял собой своего рода *puzzl*, где модули мозаики достаточно было только правильно разместить друг относительно друга, чтобы сложилась правильная картина событий, то в рамках модернистского детектива, в отличие от этого, детали общей картины не только разрознены и перемешаны, но ещё и каждая из них изначально дана читателю и героям в неправильном фокусе, деформирующем истинные контуры событий и смещающем аксиологические акценты. Визуальным аналогом этой мозаики является головоломка «кривые зеркала» в компьютерной аркаде «Проклятие Пандоры», ставшей к настоящему времени своего рода классикой жанра.

Строясь – в соответствии с основоположениями модернизма – в качестве «открытого произведения», детектив подобного рода включает читателя в творческий процесс, делая его субъектом финального принятия решения о том, что же произошло «на самом деле». Однако незыблемой для модернистской версии детективного жанра остаётся презумпция наличия (за всеми возможными интерпретационными наслоениями – на дне понимания) подлинной картины событий: проблема лишь в невозможности её реконструкции, из которой и проистекают все экзистенциальные утраты героев. Для читателя же всегда остаётся открытой возможность принять ту или иную версию свершившихся событий (подчас автор даже делает едва уловимый, подобно едва уловимому аромату мужского одеколона в *Ловушке для Золушки*, но всё же вполне определённый намёк на правильную трактовку).

Что же касается ***постмодернистской версии детективного жанра***, то, согласно её презумпциям, детектив строится как коллаж интерпретаций, где каждая в равной степени может претендовать на онтологизацию, – при условии программного отказа от исходно заданной онтологии событий и от так называемой *правильной* их интерпретации. Так, например, фабула детективных романов П. Модиано (*Площадь звезды*, *Утраченный мир*, *Августовские воскресения*, *Улица тёмных лавок*, *Смягчение приговора* и др.) принципиально отличается от фабулы как классического, так и модернистского детектива, поскольку движущее главным героем стремление обрести какую бы то ни было картину событий атрибутивно бесплодно, а поиск истины изначально обречён на неудачу. Безуспешность восстановить правильный ход событий в данном случае не связана с субъективной ментальной неспособностью героя решить предложенную ему жизнью интеллектуальную головоломку, но обусловлена самой природой событийности. Более того, понятие правильности в данном контексте также оказывается радикально переосмысленным: под «правильной» конфигурацией событий имеется в виду не единственно имевшая место в действительности (таковой вообще отказано в праве не только на существование, но и на любые претензии подобного рода), но лишь в интерпретативном усилии придающая некий интегральный смысл разрозненным событиям, каждое из которых само по себе этого смысла лишено. Подобный подход может быть оценён как практически изоморфный общей постмодернистской установке на отказ от метафизической презумпции наличия пронизывающего бытие универсального смысла (постмодернистская «метафизика отсутствия»[1]). В контексте отказа от логоцентризма философия постмодернизма трактует событие как обретающее свой смысл в процессе интерпретации.

Трагизм постмодернистского детектива, в отличие от драматизма детектива модернистского, заключается не в невозможности правильно выбрать адекватную версию трактовки событий из нескольких возможных, но в абсолютном отсутствии якобы «правильной» версии как таковой. Так называемые «факты» (события) есть не более чем повод для упражнения автора и читателя в «интерпретативном своеволии» (Ж. Деррида), заключающемся в бесконечном умножении ис-

толкований того, что в принципе не существует как данность (ср. с постмодернистской идеей *симулякра* как копии того оригинала, который никогда не существовал[2]). Соответственно, само расследование превращается в деятельность по приданию событиям той или иной (и ещё, и ещё иной) целостности, таящей в себе возможность семантической определённости, что фактически изоморфно деятельности означивания (т. е., по определению, релятивно плюрального наделения текста смыслом) в её постмодернистском истолковании.

Кроме того, если до-постмодернистская культура может быть определена как культура «больших нарраций» (Ж.-Ф. Лиотар), выступающих в качестве определённых социокультурных доминант, своего рода властных установок, задающих легитимацию того или иного (но обязательно одного) типа рациональности, стиля мышления и языка, то культуру постмодернистскую Ж.-Ф. Лиотар называет культурой «заката метанарраций».[3] Сосуществование в едином пространстве аксиологически взаимоисключающих друг друга различных культурных традиций порождает – в качестве своего рода аннигиляционного эффекта – «невозможность единого зеркала мира», не допускающую, по мнению К. Лемерта, конституирования такой картины социальности, которая могла бы претендовать на статус новой «метанаррации».[4] Коллаж в постмодернизме превращается из частного приёма художественной техники (типа «мерцизма» К. Швиттерса в дадаизме) в универсальный принцип построения культуры.

Таким образом, в качестве единственной традиции, конституируемой постмодерном, может быть зафиксирована, по мысли Э. Джеллнера, «традиция отказа от традиции»[5], в качестве единственной ценности – программный отказ от ценностей вообще. В этих условиях в детективе постмодернистского типа оказывается размытой и исходно присущая детективному жанру ориентация на торжество справедливости и нормы, ибо постмодернистская культура характеризуется отказом от идеи выделенности, предпочтительности какой бы то ни было «эстетики существования»[6] в качестве универсально принятой и потому общеобязательной нормы.

Столь же значимой для трансформаций детективного жанра в контексте современной культуры оказывается и постмодернистская презумпция «смерти субъекта»: собственно, детективный сюжет зачастую аксиологически сдвигается в сферу поисков героем самого себя, реконструкции своей биографии и личностной идентичности. Типичным примером в данном контексте служит Ги Ролан из романа П. Модиано *Улица тёмных лавок*, имя которого может рассматриваться как классический случай «пустого знака» постмодернистской философии языка, ибо за ним не стоит никакой достоверности: оно дано ему, утратившему память, лишь для операционального употребления, не неся в себе ни грана экзистенциального содержания. Ги Ролан пытается воссоздать свою судьбу, проникнув в прошлое, но в итоге оказывается ни с чем, ибо в равной мере может оказаться и русским князем-эмигрантом, и доверенным лицом американского актёра, и сотрудником латиноамериканского посольства – и так до бес-

конечности, до полной невозможности каким бы то образом укорениться в реальности. Воссоздаваемое содержание прожитой жизни не складывается в целостную судьбу, за которой просматривалась бы целостная личность, но, напротив, предстаёт «хаотичным и раздробленным… Какие-то лоскутки, обрывки чего-то…» (П. Модиано). «Смерть субъекта» как такового оказывается финальным итогом детективного поиска самости: «Кто знает? Может, в конце концов, мы … только капельки влаги, липкая сырость, которую не удаётся стереть рукой с запотевшего окна» (П. Модиано).

Таким образом, постмодернистские детективы не завершаются традиционным открытием тайны (как оно было «на самом деле») – искомый продукт оказывается растворённым в самой процессуальности поиска. Кроме того, в данном контексте следует заметить, что подобное построение постмодернистского детектива реализует и одну из важнейших программных задач постмодернизма, а именно: задачу освобождения подлинной сущности человека от насилия со стороны его интерпретации, диктуемой культурной и языковой нормами.

Современный детектив, таким образом, не просто несёт на себе печать специфики культуры постмодерна, но и выступает специальным жанрово-семантическим полем реализации его программных предпосылок. В этом отношении известную фразу У. С. Моэма, констатирующую «упадок и разрушение детектива», следует относить не к детективу как жанру в целом, но лишь к классической его версии.

Примечания

1 Можейко М. А. *Метафизика отсутствия* // *Постмодернизм.* Энциклопедия. Мн.: Интерпрессервис, Книжный дом, 2001. С. 463–464.

2 Джеймисон Ф. *Постмодернизм, или Логика культуры позднего капитализма* // В кн.: *Философия эпохи постмодерна*. Мн.: Красико-принт, 1996. С. 133.

3 Лиотар Ж.-Ф. *Постмодернистское состояние: доклад о знании* // В кн.: *Философия эпохи постмодерна*. Мн.: Красико-принт, 1996. С. 140–158.

4 Lemert C. *Postmodernism is not What You Think*. L., Oxford: Clarendon Press, 1997. P. 54–69.

5 Gellner E. *Postmodernism, Reason & Religion*. L.: Penguim, 1992. P. 34–35.

6 См.: Фуко М. *Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности*. М.: Касталь, 1996.

КЛАССИКА НАИЗУСТЬ. КАПРИЗЫ ЛЮБВИ К ШКОЛЬНОЙ ПРОГРАММЕ

Екатерина Янчевская*

Summary

This article is inspired by «the classics» shown on TV in Russia. The world of **classical literature** plays a great role in the school curriculum. The so called **«obligatory reading»** aims to form a good, normal, moral person. Pupils are depressed by standart ways of perception. In our post-industrial, information age it's not possible to be interested only in reading without viewing. Classics are taught in the classroom in a way that ignores the age of visual culture. **Film adaptations** of classics on TV help to rehabilitate our negative reading experience. Television, in contrast to the school programme, brings to the classics vivid energy of pleasure and relaxation in a way which democratises them and makes them contemporary. By favourite and well-known actors, television makes the classics safe and desirable. «Fundamental classical senses» are transformed by **media images**, but television itself is also a **disciplining form of power**. Between reading and viewing, between school and television it is possible to open a unique space for more visual-enlightened reading and reading-enlightened watching, so that to try to discover our proper attitude to the presence of the classics in our everyday life.

Keywords: classical literature, obligatory reading, film adaptations, disciplining form of power.

Вероятно, в школе каждый из нас писал сочинение на темы: «Что такое смысл жизни» или «Что такое счастье». Учителя советовали внимательно читать классиков, если ответы на поставленные вопросы как-то не спешили находиться и оформляться в длинные или короткие строчки нужных, серьёзных фраз. Мы цитировали выигрышные объёмные пассажи из произведений школьной программы, не обременяя себя желанием прокомментировать «полюбившиеся» чужие мысли.

Восприятие современного цивилизованного человека ориентировано на медийное разнообразие, на огромное количество визуальных репрезентаций и интерпретаций. Поверхность экрана стала необходимым ретранслятором реальности для большинства из нас. Разнообразие предполагает возможность выбора, однако способность критически относиться к предла-

* Екатерина Янчевская – искусствовед, студентка магистерской программы ЕГУ «Гендер. Культура. Общество» (Беларусь, г. Лида), e-mail: tegga@rambler.ru.

гаемым визуальным продуктам и, следовательно, возможность сформировать собственную концепцию выбора у многих реципиентов со временем утрачивается. Каждый день, имея дело с высокими технологиями, новыми образами, спецэффектами, которые обрушиваются на нашу психику, мы оказываемся в своеобразной ловушке невозможности конструировать собственную «уникальную» реальность. Бессознательно и сознательно мы вынуждены справляться с такой сжатой, ускоренной актуальностью, несмотря на тяжесть «ноши», так как желание «идти в ногу со временем», создавать свой неповторимый имидж, потреблять всё новые и новые духовные и материальные ценности вписано в современную систему координат *«здорового нормального»* человека, а ведь большинство из нас стремятся быть «нормальными»...

Мы проглатываем скоропортящийся образ, нередко не задумываясь о том, что же мы попробовали и каково это на вкус, и спешим далее. Однако в нашем насыщенном шумами, помехами пространстве всё же постоянно циркулирует воспоминание о неком «неприкосновенном запасе» текстов, выбранных и проверенных временем и наделённых *статусом классических произведений искусства*. Среди многочисленных текстов и визуальных образов, «населяющих» наше сознание, циркулируют эти особые тексты – пунктумы, вокруг которых формируется ореол постоянного возвращения, повторения, интерпретаций. Несмотря на замутнённость нашего сознания многочисленными информационными потоками, нередко напоминает о себе желание преображающей чистоты. Хотя точный ответ на вопрос, чт*о* мы понимаем под чистотой, дать непросто. Возможно, чистота – это не-окультуренность, незатронутость человеком (чистая вода горных озёр), или, наоборот – присутствие строгого контроля. Понимая, что повседневность всё же является неотъемлемой частью жизни, от которой никуда не сбежишь, человек придумывает и создаёт заповедные уголки – национальные парки, красные книги, территории, охраняемые от посягательств на их первозданную чистоту. Существуют такие уголки «чистой памяти» не только на географической карте, но и в истории наук и искусств; такие заповедные территории называют классикой, классическими текстами и классическими образами. Данные произведения репрезентируются в школе, в масс-медиа как концентрированные источники правильных, оздоравливающих общество идей, программ мировоззрения, «вечных для всех времён и народов». Классика находится в охраняемом, почитаемом, музейном пространстве с точными координатами. Тем не менее, это пространство репрезентируется как открытое для всех желающих. В рамках школьной программы классическим текстам отдают право на формирование правильного вкуса, адекватного поведения и восприятия мира в пределах нормы, без пугающих патологий.

Репрезентация классики в школе призвана наметить прямые пути движения к истине, но в то же время своей тотальной претензией на истину закрывает от нас актуальное настоящее. Признанное классическим (в определённый исторический период) мы изучаем в школах,

кто-то в университетах, и на этом, как правило, наше образование посредством классиков заканчивается. Получив прививку классики в виде школьной программы, мы редко возвращаем её в свою повседневность, редко заболеваем классикой. Остаться один на один с книгой, признанной классической, для многих из нас невыносимо, мы теряемся среди чёрных букв на белом листе бумаги. Классическая литература причиняет боль при возвращении к ней, вернее, у нас возникает ощущение дискомфорта при воспоминаниях о процессе изучения классики в школе. «Сегодня читатель принимает текст не потому, что он с ним согласен, а потому, что этот текст не наносит ему личной обиды».[1] Преподавание классической литературы в школе призвано «взрастить» сильную, «здоровую духом и телом» личность. Мы автоматически учим отрывки из классики в школе, но не понимаем смысла. Заученные наизусть классические тексты становятся первым шагом на пути к атрофии восприятия культуры, находящейся за пределами экрана, высоких технологий, за пределами масс-медийного взгляда в целом. Классику в рамках школьной программы учат узнавать, но не видеть и одновременно адаптировать к актуальной культуре. Отполированная, очищенная от телесности и повседневных подробностей, упорядоченная классика призвана сформировать чистый взгляд, но в результате формируется стабильное непонимание и невосприятие настоящего и прошлого в целом.

Взывает ли искусство к жизни? Может ли оно невинно обречь нас, как зрителя и читателя, на не*ви*дение, непонимание и потерю каких-либо ориентиров в жизни? Юлия Качалкина в статье *Опыт глобальной имитации* отмечает: «Вспомните свой первый школьный кабинет: доску и ленту портретов поверх неё, по центру обязательно разбитую Лениным. Кто там был? Толстой, Достоевский, Островский... Пушкин! *Мёртвые* писатели, навсегда застывшие в позе классного портрета (какова перекличка между классом и классиком!). И до сих пор, приходя в книжный магазин и разламывая книгу в развороте, где часто красуется портрет сочинителя, я мысленно возвращаюсь в детство и снова вижу те портреты в одинаковых безыскусных рамах. Я думаю, что автор, изображённый в книге, скорее мёртв, чем жив. Я не очень-то верю в его существование»[2].

Для того чтобы мы заново увидели классику, телевидение предлагает нам альтернативу в виде экранизаций классической литературы. Из невидимого ничто классика возвращается в область видимого. Экранизация даже способна оказать терапевтическое действие: излечить от чувства вины перед недочитанной и непонятой классикой. «Судьба произведений старых художников слова такова же, как и судьба самого слова… Их перестают видеть и начинают узнавать. Стеклянной бронёй привычности покрылись для нас произведения классиков: мы слишком хорошо помним их, мы слышали их с детства, читали их в книгах, бросали отрывки из них в беглом разговоре, и теперь у нас мозоли на душе — мы их уже не переживаем», — отмечает Б. Шкловский в статье *Воскрешение слова*[3]. Заново пережить классику и избавиться от «мозолей на душе» помогают экранизации.

Строгий школьный контроль, дисциплинация, проверка знаний отсутствуют, а в итоге, классический образ по нашему «собственному желанию» врывается в поле нашего видения. Из пустой нейтральной поверхности классическая литература превращается в поверхность, на которую проецируется наше детское желание «увидеть, как оно было на самом деле». В школе опыт познания классики для многих из нас травматичен. Иного рода травму мы переживаем при столкновении с экранизированной классикой. Специалисты, профессионально занимающиеся изучением классической литературы, как правило, конструируют свою персональную травму несовпадения очередной экранизации с литературным оригиналом, несоответствие кино-, телеверсии классики «подлинным смыслам» первоисточника. «Среднестатистический» зритель переживает травму обнаружения визуального двойника классики, где «истинное, реальное классики» раскрывает себя в виде медийного продукта, готового к употреблению. Масс-медиа формируют в нас чувство страха оказаться вне сетей информации, а значит, вне актуальности.

Вероятно, большинство из нас боится остаться один на один с жизнью, её реальным не-образом, поскольку нам становится «выгоднее» не сама жизнь, а её *правильная репрезентация*. Возможно, данная устрашающая картинка положения человека в современном мире слишком преувеличена и пессимистична. Соответствует ли это реальности? Или даже сама эта мысль — продукт, необходимый постиндустриальному обществу? Вроде бы у всех всегда есть шанс выйти из системы. Но куда? Даже само стремление выйти из системы предопределено. Существуют многообразные формы принудительного выбора: «Ты свободен выбирать при условии, что сделаешь правильный выбор»[4]. Понятие «классического» на бессознательном уровне ассоциируется с тем, что *необходимо знать*. Школа, которая сама по себе является дисциплинарным пространством, желает воспитать «правильного», «нормального» человека. «Завод, школа, тюрьма и больницы ставят целью присоединения индивида к процессу производства, механизмам профессионального обучения и исправления производителей. Речь идёт о том, чтобы на основании определённой нормы обеспечить функционирование производства и производителей… Школа не производит исключения индивидов, хотя она и заточает их; она прикрепляет их к аппарату передачи знания».[5] Школа нередко позиционирует себя как «остров спасения» от «грязи» повседневной жизни. Интересно отметить, что образ СМИ конструируется как образ врага школы, а вернее, тех духовных ценностей, которые школа должна пропагандировать. Школа выступает как последний оплот вечных духовных ценностей. В свою очередь, классическая литература выступает как концентрат этих духовных ценностей. Современные школьники отказываются читать литературу школьной программы, но с удовольствием извлекают экстракт визуальности из экранизаций. И суть данной реальности негативного отношения к классике (в данном конкретном случае я имею в виду русскую классическую литературу) учителя привычно усматривают во всеобщей

«разнузданности», «неправильности», «низком интеллектуальном развитии», «сексуальной раскрепощённости» и т. п. современной молодёжи. Такие слова учителя часто употребляют в отношении к своим ученикам. А современные ученики не желают быть под надзором безликой школьной классики и её вечных бесплотных ценностей. Однако напоминание о «мёртвом грузе» классики преследует их повсюду.

В представлении школьника классика становится существом, паразитирующим в организме современного высокотехнологичного общества, *тем*, что замедляет развитие, тем, что необходимо изгнать ради собственного здоровья. И дело не только в том, что школьникам тяжёло и лень читать длинные романы и что реальность, созданная в классическом произведении, давно находится за рамками актуальности, в далёком небытии. Современный школьник тонко чувствует, когда им начинают управлять в определённых дисциплинарных институтах, подобных школе, и он всячески этому сопротивляется, бессознательно. Однако нельзя забывать, что масс-медиа также паразитирует на чувствах реципиентов и осуществляют насилие над восприятием. Только масс-медиа делают это иным, нежели школа, способом. На мой взгляд, в случае экранизации возникает парадоксальная ситуация: классический текст становится свободным в структуре телевидения, его появление на экране запускает механизмы фантазий и желания увидеть, но в то же время мы попадаем на крючок мощных по своему воздействию кинематографических образов, которые впоследствии преследуют нас на страницах литературного первоисточника.

Классическая литература презентируется в школе как дисциплинарное пространство, однако завуалированное романтическими настроениями, поисками истоков всего и вся и красочным букетом возможностей. Школа выступает чуть ли не последним хранителем морали, высоких духовных ценностей и т. п., она с большим усердием борется с воздействием масс-медиа, улицы и всего того, что недоступно её контролю… Испытание чем-то высоким, элитарным — не из лёгких, если вообще испытания бывают лёгкими. Духу высокого искусства нужно соответствовать, не всякий может это понять, вернее, гипотетически, оно должно быть образцово понятным всем, но добраться, приблизиться к *сердцевине истины* могут только избранные. Высокое обречено на статус музейности, охраны, особого преклонения, особой системы защиты от взглядов, температуры, даже дыхания зрителя или читателя. Между уже высоким и всё ещё земным неизбежна дистанция, но, как известно, «дорогу осилит идущий». Начинать восхождение советуют с младенческого возраста, в крайнем случае — с детского садика или ещё более радикальный и поздний вариант — со школьной скамьи. Именно школа должна воспитать добропорядочного(ую) гражданина или гражданку своей страны. Один из воспитательных методов — это и есть ознакомление с образцами чистого, прекрасного, классического (того, на чём воспитывались наши бабушки и дедушки, хотя мало кому из них удалось прочесть классику в оригинале печатного листа, скорее знакомство

состоялось уже в пространстве кинематографа и фильмов по мотивам), чтобы изначально перед глазами возникали образцы античной красоты, припоминались стихи А. С. Пушкина или вспоминался бал Наташи Ростовой...

Силе внушения школы противостоит отношение к реальности, обусловленное силой внушения масс-медиа. Школа обвиняет саму реальность в том, что ученики и ученицы не так хорошо контролируемы, как это было ранее, масс-медиа обвиняют школу в насилии над телом и душой, и список взаимных обвинений можно продолжить… Любые пространства контроля над поведением тела человека (тюрьмы, школы, больницы, библиотеки, музеи) предполагают контроль и над желаниями, фантазиями, в целом эмоциями (улыбки, смех порой наказываются достаточно жестоко) в той же школе. Сейчас нередки споры: нужно ли вообще знакомить с серьёзной классической литературой именно в школе. Ведь, в лучшем случае, школьник предпочтёт прочесть классическое произведение в кратком изложении и побыстрее забыть о нём. «Можно поставить проблему “смерти классического текста”. Став частью “всеобщего среднего образования”, “обязательного списка”, классическое произведение попадает на перекрёсток взаимодействующих напряжений. Текст предельно интерпретирован, его восприятие регламентировано и упорядочено, практически стандартизовано. Всё это не так уж плохо — ведь классика выступает как нравственная категория, несущая “вечное” содержание. Обсуждение таких произведений в школе направлено на формирование нормативного поведения и “правильных” реакций (что происходит в результате распределения событий и поступков на шкале “хорошо”–“плохо”)».[6] Школа желает вовремя пропечатать нужные образы в сознании, создать нужные схемы, ячейки, по которым удобно двигаться учителю, чтобы выявить соответствие школьника чему-то истинно-благородному или прогнозировать успех или не-успех школьника в дальнейшей «взрослой» жизни. За ниточки знания-незнания классики легко дёргать, выявляя «профпригодность» к жизни. Сама классика пропускается через фильтр соответствия определённой программе воспитания личности: что-то из текстов должно оставаться в тени или вовсе быть невидимым, другие тексты — ослеплены светом скрупулёзного изучения.

Однако нередко классическое, которое ассоциируется с чем-то устаревшим, закостенелым, неживым и ненужным, превращается в динамичное красочное действо, окружённое шлейфом обсуждений и даже осуждений. Данный перформанс становится возможным тогда, когда ореол неприступности и недосягаемой духовной высоты классики исчезает, и она вдруг становится уязвимой для «неожиданных» интерпретаций (скандальные спектакли или грамотно разрекламированные экранизации). «Классика как наиболее жёсткий, наиболее тотальный режим структурирования индивидуального читательского опыта и тем самым превращения его в опыт коллективный остаётся своеобразным ядром индустрии экранизации: произнося слово “экранизация”, пожалуй, в первую очередь имеют в виду работу с “клас-

сическим" текстом, хотя другие, не столь застывшие режимы коллективного чтения – "культовый роман", "модный роман" – разумеется, тоже весьма востребованы», – отмечает Ирина Каспэ.[7]

Классическое, музейное, то, что нельзя «трогать» непосвящённым, превращается в проницаемое для взглядов других, болезненное тело. Классика, которая «призвана» возвысить душу и правильно сориентировать тело в определённой системе координат, классика как некое «укомплектованное» ядро истин становится *живой*, движущейся, подверженной болезням интерпретаций. Под «болезнями интерпретаций» я подразумеваю следующее: нередко классический текст представляется мёртвым текстом, о котором можно говорить только хорошо и возвышенно. С появлением экранизации у тех же школьников меняется восприятие классического текста, этот текст «обрастает» подробностями личной жизни узнаваемых актёров, об этом тексте говорят в средствах массовой информации. Из чего-то элитарного, образцового классика превращается в продукт массового потребления. Необходимо уточнить, что изначально в школе классика и позиционируется как продукт массового потребления, как то, к восприятию чего готовы многие, ведь классика конструирует общечеловеческие смыслы, но в школе эти смыслы выступают как предмет контроля и несвободы. Классика, она будто нарыв, который обязательно когда-нибудь прорвётся в виде ускользающих от нас, убегающих из системы определений визуальных образов. Нас обязывают узнавать и любить классику в школе, но в итоге мы оказываемся равнодушными к этим тексам, уныло заучивая наизусть невидимые и невоспринимаемые фрагменты.

«Всё, что нам нужно, – немного порядка, чтобы защититься от хаоса. Нет ничего более томительно-болезненного, чем мысль, которая ускользает сама от себя, чем идеи, которые разбегаются, исчезают, едва наметившись, изначально разъедаемые забвением, или мгновенно оборачиваясь иными, которые тоже не даются нам в руки».[8] Мысль неуловима, ощущение от визуального образа также ускользает от нас. Вроде бы единственный способ найти убежавшую мысль и своё ощущение – повторить соответствующую ситуацию – расположение предметов, порядка слов и фраз, которые прозвучали; можно также вспомнить о тех жестах, которые разрушали статику пространства, и заново обнаружить в себе действие чужих взглядов, которыми кто-то окутывал нас, а мы, в свою очередь, – непознанных других. Однако даже при уникальном повторении ситуации, состояния, определённое желанное и ожидаемое чувство, мысль, образ могут не навестить наше сознание. Несомненно, мы нуждаемся в определённом повторении, наборе эмоций, стабильности. Вероятно, мы нуждаемся в неком объекте, который собирал бы на себе наши убегающие мысли, наши взгляды, наш внутренний опыт, всё наше прошлое, настоящее и даже будущее. Классический текст репрезентируется как то, что не может потерять свой смысл ни при каких обстоятельствах, он центрирует нас относительно мира, упорядочивает зрение и эмоции. Однако попадание непосредственно в поле зрения для такого текста зачастую

представляется проблематичным. Этот текст «ценители и хранители» помещают в сакральное пространство неприкосновенности, в пространство, где нужно ходить, потупив взгляд; таким образом перед нами конструируется лик, который поклоняются, которого почитают, но который не принято рассматривать непосвящённым, будить своим земным зрением. «Всякое сакральное явление (а на такой статус и претендует классика) должно иметь свое профанное отражение. И кто знает – может быть, именно в грубой проекции и мелькнёт самый глубокий смысл, раскроется тайна отражаемого лика. Ведь зеркало говорит о главном – *лик есть,* он не исчез, не превратился в пустой для сердца и ума набор знаков».[9]

В процессе экранизации аура неприкосновенности медленно стирается с классического текста, сакральный лик классики превращается в лицо, которое может деформироваться, искажаться, стареть. Телеверсии классики создают энергию рассматривания, наблюдения за литературой. Многостраничное произведение нужно сократить до нескольких серий, необходимо перефокусировать наш взгляд с иных фильмов, новостных сюжетов на тайну познания уже визуального смысла классического произведения. Режиссёры экранизаций стремятся выделить экстракт произведения, насыщенное концентрированное вещество. Как отмечает М. Ямпольский, «кинематограф является наиболее полным выражением культуры *экстракта*, концентрации. Вся наша цивилизация руководствуется принципом: минимум усилия – максимум эффекта. Сегодня уже и в наших школах происходит воспитание экстрактом. Мы извлекаем экстракт из филологии, экстракт из естественных наук, экстракт из мировой истории, никогда саму науку, только экстракт. Мы больше не ездим в экипажах, но в скорых поездах и получаем торопливо мелькающие картинки пейзажа, мимо которого мы проносимся»[10].

Посредством экранизации *классика обретает лицо, координирующее и центрирующее наше восприятие.* Об этом свидетельствуют и нашумевшие в Беларуси и России экранизации *Идиота*, *Золотого телёнка*, *Мастера и Маргариты*, где нередко задействованы одни и те же актёры. Лицо – это особое «место» смыслообразования. Сосредоточенное внимание на лицах актёров создаёт в нас состояние аффекта, одной из составляющих которого является *wonder*; в свою очередь, аффект, как вирус, быстро распространяется, заражая наше видение классики в целом. Из школьных практик надзора за «правильным» восприятием классической литературы и наказания за неправильное понимание классика в виде телеверсии попадает в сферу, где тот же школьник имеет возможность свободы интерпретации, возникает иной угол зрения на классику, иное видение классики. Лицо на экране окружено особой аурой внимания, это объясняется и особой энергетикой кино, а также практикой обращения с кинематографическими образами. Вероятно, во многом благодаря лицам любимых актёров классический и ранее *визуально мёртвый* для «среднестатистического» читателя текст становится объектом притяжения и визуального наслаждения. Конечно, специфическое пространство любви

возникает не в каждой экранизации, но даже не совсем удачная экранизация провоцирует всплеск интереса к оригиналу.

«Крупные планы» классики чудесным образом вторгаются в нашу повседневность. Посредством попадания на экран в виде телевизионных версий классика олицетворяется, включается в циркуляцию живых образов. Лицо актёра становится «чёрной дырой», куда улетает наше безразличие к классике, и одновременно «белой стеной», на которой мы можем записать новые значения классического текста. Идеальная невидимая душа классики превращается в телесный плотный видимый образ, которого мы хотим коснуться. Классика превращается в аффектированное тело, а сильная энергия кинематографического переживания на определённое время лишает нас ощущения собственного тела и стереотипного, нормативно-равнодушного восприятия классики. «Всё происходит так, что подлинная реальность переживания — как только мы её достигаем — освобождает нас от тела как материально-биоанатомического субстрата. В это мгновение сильного и даже травмирующего переживания, превращая наше тело или в бесполезный, “опустошённый” придаток, или, напротив, раздувая его до шарообразного состояния, наполняя высшей силой и мощью… так мы разом оказываемся в реальности внетелесных переживаний…»[11]. Классика одновременно обретает лицо и телесную плотность-осязаемость, мы же благодаря кинематографической энергии можем оказаться «вне тела», «в реальности внетелесных переживаний». Именно в этой, новой по отношению к классическим текстам, реальности происходит необходимый уход, бег, первоначально травмирующий наше представление о норме и соответствии. Но полученная травма заставляет нас оглянуться на текст, который нещадным образом эксплуатировал нас в школе, а затем мы в отместку ни разу не открыли надоевшую за школьные годы книгу. Посредством такой травмы происходит наше становление как зрителя экранизации, конструирование иного смысла. Данная трансформация возможна лишь на пересечении моего опыта мира с опытом мира Другого, в пространстве моего живого активного взаимодействия с миром, в становлении и разрушении моего тела в каждодневной повседневности.

Лицо делает мир достоверным для меня, то есть именно лицо изначально задаёт координаты моей экзистенции. Однако невозможно заместить мир лишь сознанием о мире или лицо — лишь сознанием о лице. Живое лицо постоянно напоминает о себе. Посредством *олицетворения* классический текст становится частью меня, происходит своеобразная интериоризация классического текста. Текст перестаёт играть репрессивную роль по отношению ко мне, я становлюсь создателем собственного желания увидеть и… заново прочесть забытый текст, так как посредством обретённого кинообраза классики конструируется собственный образ идеального *Я*, идеального зрителя и читателя одновременно. Этот образ определённое время регулирует наше отношение к классике, к миру экранизации, пока более сильный и нужный нам образ не вытеснит значительную часть предыдущих.

Многочисленные манипуляции, которые производят с нашим восприятием масс-медиа, оказываются нам желанны, вернее, это желание прочно внушено ускользающей телевизионной реальностью. Вместе с телевидением мы «восстанавливаем» картину дня, недели, года, постепенно приучая себя к мысли, что данные репрезентации близки нашей повседневности. Нажав кнопку включения телевизора, мы автоматически включаем в себе машину производства вечно недостающей нам актуальности. Картина прожитого дня оказывается недостроенной, незавершённой для многих из нас, если мы не узнали новостей, которые старательно подбирают для нас масс-медиа. Воспитание масс-медийными средствами создаёт субъекта, постоянно желающего или подсознательно ждущего сенсаций, некой травмирующей «однообразную» повседневность информации. Экранизации русской классической литературы, «прошумевшие» на телевидении в недавнее время, также во многом презентировались как сенсации, как подлинное знание о произведении, о судьбе автора и судьбе нашего пути к этому произведению.

Появление классического текста на телеэкранах призвано закрепить классику в нашей памяти и вывести это преображённое кинематографической энергией сущее на уровень образов «на каждый день». Фраза: «Этот текст уже стал классическим» — подразумевает, что текст прошёл испытание временем, он найден, освоен, увиден, подобно крупинкам золота среди тонн песка. Классика позиционируется как некий первостепенный и фундаментальный уровень постижения «высокой культуры». Истории экранных воплощений классики складываются по-разному: за одними экранизациями оставляют право оставаться в институтах памяти, другие — «несоответствующие» — стараются извлечь из официальных источников знания. Экранизация репрезентируется как некий контролирующий глаз, умеющий выбирать нужное. Однако, во многом повторяя судьбу большинства классических текстов, сама экранизация вечно угнетена памятью о литературном первоисточнике. В школьных практиках изучения литературы классика претендует на тотальное поглощение нашего внимания. Взгляд школьника постоянно обращён в прошлое: процесс «вживления» в восприятие литературоцентричного школьного мира проходит достаточно болезненно. Большинство школьников автоматически учат классику наизусть, не понимая значения слов, не воспринимая тех образов, которые за этими словами скрыты. Данный процесс изучения «классических» пластов культуры представляется мне репрессивным по отношению к обучаемому или к обучаемой. Навязываемое представление о классических, «чистых», «вечных» смыслах угнетает возможность конструировать собственную живую картину реальности, актуального настоящего, насколько это возможно в мире подобия подобий, призраков и теней. В результате школьник ищет себя в образах, которые «цепляют» его «здесь и сейчас».

В школе практически отсутствует «визуальный компонент», редкие учителя приносят на уроки так называемый иллюстративный материал. Конечно, в данном случае я вспоминаю в основном уроки

беларусской, русской литературы, истории, отечественной и мировой художественной культуры. На этих уроках дети пишут, читают, но не видят, не рассматривают. Например, изучая ту или иную эпоху в истории искусства, они практически не имеют визуального представления о произведениях тех художников, с биографиями которых «знакомятся». Проблема такого положения дел заключается здесь, по моему мнению, не столько в отсутствии пресловутой материальной базы, нехватки средств на закупку книг, слайдов, осуществления поездок, но в общем визуальном вакууме школьного образования. За школьные годы в значительной мере может потеряться навык общения с культурой, которая находится вне экрана телевизора. Нехватку визуально насыщенной реальности школьники в большинстве своём добирают посредством телевидения и интернета. Масс-медийное пространство представляет «свежую» визуальную информацию, а школьник автоматически ощущает себя причастным актуальности. Если несколько десятилетий назад ощущение откровения, знания об эмоциональной жизни, ощущение причастности к тайне многие получали из тех же «обязательных и рекомендованных» для чтения классических текстов, то сейчас все «истины» о настоящем, прошлом и будущем принято в разных видах получать с помощью телевидения и интернета.

Экранизация находится на перекрёстке двух основных потоков энергии: (1) школьной энергии контроля, дисциплинации, конструирования «чистого» взгляда на классику и (2) энергии масс-медийных разоблачений, стремления увидеть и показать всё, но в необходимой визуальной упаковке, которая призвана занять прочное место в восприятии реальности. Последние экранизированные версии классической литературы оказались в пространстве жёсткой борьбы между спецификой телевидения, ориентированной на узнаваемость и повторяемость, и школьной претензией на правильность, нормированность прочтения в сочетании с уникальным новым взглядом, который должен быть подарен современному зрителю. Можно предположить, что посредством появления классического произведения в телевизионной программе происходит реабилитация школьной программы. Своими мыслями, эмоциями мы вкладываем инвестиции в классику, чтобы впоследствии обнаружить некие точки опоры, быть в чём-то адекватными самим себе и какой-то части населения Земли, в определённый период.

Проблемы адекватности, нашей вменяемости, нормальности, соответствия современности скрыты в репрезентированных способах восприятия классики. Невидимая классика становится видимой, более того, не просто рекомендованной для чтения, просмотра, а вдруг необходимой (судя по последним рейтингам о продажах русских классических произведений, появившихся в виде экранизаций в телеэфире). Телевидение большинством из нас не воспринимается как дисциплинарное пространство. Школьное чтение под надзором преподавателя трансформируется в публичную открытую сферу масс-медиа, в сферу, которая изначально была объявлена врагом чтения, индивидуального

восприятия. Телевидение «восстанавливает» читателя в зрителе. Блок напряжения перед необходимостью понять и усвоить *вечные истины* снимается возможностью вместе с многочисленными СМИ обсудить очередную интерпретацию, правильность подбора актёров, возможность отступления от текста, фантазии режиссёра и т. п. Мы избавляемся от одиночества перед книгой и попадаем в насыщенное, бурлящее, видимое пространство визуальных образов.

Однако одиночество перед телевизором более тягостно, чем одиночество с книгой. Книга замыкает нас на себе, то есть невидимые образы книги формируют в нашем сознании многочисленные «лирические отступления», выпуклости, неровности. Телевидение ориентировано на выход из себя, на быструю реакцию, быстрый результат. Телевидение, как и школа, может создать ощущение отчуждения человека от самого себя, поскольку самое лучшее, красочное, эмоциональное, актуальное действо находится за пределами меня самого — на экране. Экранизация возвращает классическое произведение в повседневную реальность, однако — совершенно в ином статусе. Классическое произведение появляется на телевидении, успешно рекламируется, в кинопостановке задействованы известные актёры. Классику узнают не автоматически, наизусть, как когда-то в школе, узнавание становится неотъемлемой частью кинематографического восприятия классики в целом. Узнавание срастается с видением, то есть в силу специфики экранизации одно без другого невозможно. В экранизации мы должны узнать произведение, которое когда-то читали или о котором слышали, значит, в нашем опыте восприятия уже должна быть образована невидимая изнанка того, что мы наконец-то увидим на телеэкранах. Лица знакомых современных актёров раскрепощают зрителя, так как эти же лица он уже «присвоил» как кумиров популярных сериалов, боевиков, блокбастеров. Знакомое «медийное» лицо выступает своеобразным гарантом безопасности, гарантом личной свободы, поскольку с этим лицом у нас ассоциируется не только нечто серьёзное, то, что мы *должны* знать, но и чувство удовольствия и наслаждения при рассматривании или даже подсматривании. Уже не абстрактная элита призывает читать классику и навязывает свои «прочтения», а сами «массы» получают доступ в заповедную «зону» вечных ценностей классики и с лёгкостью высказывают своё мнение о *Докторе Живаго*, *Идиоте* и др.

Однако экранизации являются заложниками как властных структур телевидения, так и сформированного «школьного» опыта чтения. Зритель получает прибавочное наслаждение при просмотре очередной телеверсии классики, но тут же СМИ начинают твердить, что недавно представленная экранизация не стоит нашего внимания, что это очередная неудачная подделка оригинала. Часто с небольшими вариациями появляются следующие выражения: «Литературные шедевры не становятся шедеврами кинематографическими. Каждая попытка экранизации литературной классики подтверждает эту аксиому». Оказывается, что наше удовольствие — неистинное, неправильное, мы не имеем права потреблять этот кинематографический

продукт низкого качества. Экранизация канонизированного произведения постоянно находится на территории невозможности сбыться, поскольку обречена на постоянное сравнение, двойничество, вторичность по отношению к первоисточнику. Наше кинематографическое удовольствие опять же стирается тоталитарным литературным взглядом. Опыт очередного «ознакомления» с экранизацией русской классической литературы становится травматичным для нашего опыта знания о произведении (даже если это лишь осколки воспоминания о когда-то услышанных фразах, опыт чужого отношения и представления об «истинном» в произведении). Эта травма формирует в нас необходимую пустотность, которая может быть заполнена нашими желаниями «быть против», новым опытом возвращения к тексту, который мы прочтём уже сквозь призму оригинала-экранизации. Травма ощущения постоянного, порой навязчивого несоответствия экранизации желаниям критиков и одновременное ощущение состояния захвата нашего внимания кинематографической энергией позволяет занять читателю-зрителю маргинальную позицию по отношению и к сформированным практикам чтения, и к политикам видениям. Это ощущение маргинальности позволяет отклониться от центра; на стыке информационной насыщенности медийного визуального текста и предчувствия «подлинных» смыслов оригинала формируется окололитературная и околокинематографическая аура, которая способна выдать в свет нечто, «гуляющее само по себе», создавая, тем не менее, заново очередную энергию вовлечения в миф о существовании заповедной зоны «чистого» смысла без повседневных подробностей, без «врождённого порока» и без возможности деформации.

На территории «экранизаторских» противоречий между визуальным образом и логосом, между патологическим и нормальным взглядами, между вторичностью и первичностью у зрителя-читателя есть возможность выйти за пределы центральной линии восприятия за счёт временного ускользания от «глаголющего истину» властного центра, стремящегося задать точные координаты нашего существования, за «счёт» рождения эксцентрического отношения к своей собственной модели видения классической литературы. В итоге мы получаем шанс на то, что литературоцентризм распадётся на периферийные участки, произойдёт разгерметизация классики и возникнет эффект нашего самостоятельного видения и прочтения в качестве зрителей-экспертов.

Примечания

1 Гройс Б. *Под подозрением. Феноменология медиа*. М., 2006. С. 34.

2 Качалкина Ю. *Опыт глобальной имитации* // *Арион*. 2006. № 1. (http://magazines.russ.ru/arion/2006/1/kach32.html)

3 Шкловский Б. *Воскрешение слова* // Шкловский В. *Гамбургский счёт*. М., 1990 (http://smalt.karelia.ru/~filolog/lit/shklov.pdf)

4 Жижек С. *13 опытов о Ленине*. М., 2003. С. 122.

5 Фуко М. *Интеллектуалы и власть*. Избранные политические статьи, выступления и интервью. Ч. 2. М., 2005. С. 132.

[6] Загидуллина М. *Ремейки, или Экспансия классики* // Новое литературное обозрение. 2004. № 69 (http://nlo.magazine.ru/dog/gent/gent112.html)

[7] Каспэ И. *Рукописи хранятся вечно.Телесериалы и литература* // НЛО. 2006. № 78 (http://magazines.russ.ru/nlo/2006/78/ka18.html)

[8] Делёз Ж., Гваттари Ф. *Что такое философия?* СПб., 1998. С. 256.

[9] Загидуллина М. Цит. статья.

[10] Ямпольский М. *Видимый мир.Очерки ранней кинофеноменологии*. М., 1993. С. 113.

[11] Подорога В. *Словарь аналитической антропологии* // Логос. 1999. № 2 (http://osense.narod.ru/library/philosophy/html/160102_podorog.htm)

ИЛЛЮЗИЯ РЕАЛЬНОСТИ, ПОРОЖДАЕМАЯ ИСТОРИЕЙ ФОТОГРАФИИ

Бажак К. *История фотографии. Возникновение изображения* / Перевод с французского языка А. Кавтаскина. М.: АСТ, Астрель. 2003

Поллак П. *Из истории фотографии* / Перевод с английского языка В. Фёдорова. М.: «Планета», 1983

Весьма полезное занятие – читать одновременно две книги на тему «история фотографии», изданные с разницей в двадцать лет. Обе книги представляют собой скорее «иллюстрированные истории», чем труды профессиональных историков, занимающихся исследованием прошлого фотографии. Оба автора: Питер Поллак, много лет руководивший отделом фотографии в Чикагском художественном институте (США), и Кантен Бажак, работающий хранителем музея д'Орсе (Франция) – в разное время исследовали один и тот же феномен – изобретение и распространение фотографии. Подходы авторов в целом схожи, но каждый вносит своё видение разбираемого предмета.

Питер Поллак сосредоточил своё внимание на кратких заметках, фиксирующих сложные библиографические и психологические проблемы жизни и творчества не только первых изобретателей фотографии Ньепса (гелиография) и Дагера (дагеротип), Тальбота (калотип) и Брюстера (стереоскоп), Арчера (фото на мокрых пластинах) и Истмэна («кодак»), но и их последователей – фотографов (художников) Нодара, Дисдери, Маргарет Камерон, Рейландера, Робинсона, Икинс – и «самых представительных фотографов» Брэди (фотограф гражданской войны), О'Салливэна, Мьюбриджа и др. Своеобразная история фотографии через судьбы людей, испытавших трудности и лишения ради того, чтобы «сохранить изображения, получаемые в camera obscura, известной со времен Леонардо»[1]. Причём, местами создаётся впечатление, что Поллак пытается восстановить историческую справедливость. Его книга начинается так:

> «Обычно полагают, что фотографию изобрёл один человек. Когда в 1839 г. фотографический процесс стал широко известен, то его имя было тесно связано с этим изобретением. Но этот "один человек", Дагер, в действительности не был тем, кто сделал первую фотографию. Её сделал другой человек – Жозеф Нисефор Ньепс – за семнадцать лет до того, как Дагер опубликовал своё важное сообщение в 1839 г. А за четыре года до сообщения Дагера Фокс Тальбот получил негативное изображение на бумаге… В том же 1839 г. Ипполит Байар продемонстрировал в Париже позитивные отпечатки, а Джон Гершель прочитал в Королевском обществе (Академия наук в Англии) свой доклад об изобретённом им способе фиксирования

фотографий с помощью гипосульфита, которым и сейчас пользуются в каждой фотолаборатории.

Первым человеком, кто доказал, что свет, а не тепло делает серебряную соль тёмной, был Иоганн Гейнрих Шульце (1687–1744), физик, профессор Галльского университета в Германии. В 1725 г. он случайно смешал мел с азотной кислотой...».

У Кантена Бажака другой принцип описания, он предлагает совершить путешествие по первым пятидесяти годам существования фотографии, воссоздаёт атмосферу тех лет, пытается показать и проследить, как формировалось представление о том, что такое фотография, описывает ожидания и надежды, преграды и ограничения, возникшие на пути её распространения. Его книга начинается стихотворением Льюиса Кэрролла (явного поклонника фотографии) «Гайавата фотограф» (1857). И далее следует сообщение о том, что:

«7 января 1839 г. Академия наук в Париже собралась на очередное заседание. Взявший слово астроном и физик Луи-Франсуа Араго представил собранию новый процесс воспроизведения изображений, получаемых чисто "механическим" путём в приборе, похожем на приспособление, известное как "камера-обскура" ("тёмная комната") и с XVII в. использовавшееся художниками в качестве своего рода рисовальной машины».

К. Бажак обращает внимание на роль государства, которое выкупило патент у изобретателей и способствовало свободному распространению, укоренению и развитию фотографии. Как только «народ узнал про "вечное зеркало, полностью сохраняющее отпечаток", он поспешил увлечься новинкой...». Спрос на портреты породил множество фотоателье: именно фотопортреты, как в Европе, так и в США, становятся главным товаром. События развиваются так быстро, что уже к середине 1860-х происходит переход от стадии ремесленничества к системной, полупромышленной фазе, а с появлением отпечатков на бумаге становится возможным размножение фотоизображения. Возникает фотография как массовая практика. И вот что интересно: Бажак лишь вскользь упоминает о том, что фотография приобретает новую характеристику, которую можно обозначить как универсальность, в том смысле, что наступило время, когда каждый человек, или «любой человек», может приобщиться к изобразительной практике. П. Поллак, описывая изобретение (1988) Истмэна – любительскую камеру «кодак», – лишь фиксирует «появление первого общедоступного искусства, которое завоевало всемирную популярность». Но это был существенный сдвиг – и не только технологический, но и культурный и социальный. Это искусство «механической регистрации изменило длительность мира и его поверхность». В сословной культуре XIX в. конструкция «любой человек» была не возможна. Заказать портрет (живописный, карандашный или любой другой) мог позволить себе не каждый человек, и на портрете изображался не любой. Фотография становится медиумом, который даёт возможность изобразить всё и всех, любое пространство и любого человека. «Новые способы тира-

жирования» способствуют появлению позиции, в которой одновременно до очень большого количества людей доводятся одни и те же культурные образцы, в том числе и визуальные, появляется/возникает массовая культура...

Структурная организация этих книг разная. Но объединяет их общий обширный фотографический материал, делая воздействие визуальных образов/фотографий гораздо эффективнее письменного текста.

П. Поллак двигается по персоналиям: от зарождения фотографии к мастерам XIX в., а от них — к мастерам современной эпохи. Он использует чёрно-белые фотографии большого формата, питая пристрастие к американской фотографии. Автор считает, что творческие поиски в области фотографии из Европы переместились в США.

> «Около 1900 г. центр фотографического искусства сместился... в Соединённые Штаты... Дагеротиписты могли работать только в солнечные дни, которые в Нью-Йорке случаются чаще, чем в Лондоне, — именно поэтому американские дагеротипные портреты повсюду считалась лучшими...».

К. Бажак берёт за основу временную дистанцию. Первая глава посвящена году «рождения» фотографии — 1839-у. Во второй главе представлены 15 лет «от дагеротипа на коллодий». В третьей рассказывается о деятельности фотоателье в 1845—75 гг. В чётвертой — о беспристрастности и разноплановости использования фотографии в различных областях промышленности, экспериментальной науки, охраны правопорядка (1855—80). Пятая глава фиксирует сложности взаимоотношений фотографии и искусства. Глава шестая посвящена распространению фотоизображения и стремительном развитии средств сообщения в 1840—80 гг.

К сожалению, книга издана в варианте pocket book, однако содержит около 150 цветных иллюстраций (дагеротипы, гелиографические пластинки, калотипы, отпечатки на коллодии, амбротипы и гравюры, карикатуры) и архивные документы, иллюстрирующие историю развития технологии. К. Бажак делает «заметки на полях», в которых поясняет/комментирует многочисленные фотоизображения. О первом изображении, полученном Ньепсом (гелиография «Вид из окна на Сен-Лу-де-Варенн»), созданном в 1826—27 гг., сообщается, что «этот отпечаток не только по праву признан воистину драгоценнейшей инкунабулой истории, но славен и превратностями, которые ему пришлось претерпеть за время своего существования. В 1898 г. эта гелиография выставлялась в Лондоне, но после выставки она пропала. Если бы не усиленные поиски историка и коллекционера Хельмута Гернсхайма, то так бы и оставалась до сего дня эта драгоценность в забвении. В 1964 г. Гернсхайм преподнес её в дар университету штата Техас».

Обе книги написаны ясным и простым языком. Ощущается нечто, напоминающее «ностальгию», переживание авторов от потерь и утрат, которые делят мир на до и после возникновения фотографии; при чтении возникает ощущение непосредственного присутствия, осязания прошлого. Прошлое — продукт культуры, оно существует, по-

скольку есть потребность в его понимании, изучении и сохранении о нём памяти.

Русский перевод книги Питера Поллака имеет свою историю. В конце 1950-х гг. в нью-йоркском издательстве Гарри Абрамса вышла *Иллюстрированная история фотографии: от её истоков до наших дней* Питера Поллака. С 1958 г. книга несколько раз переиздавалась в разных странах, появился её сокращённый вариант. Последний и был переведён в 1983 г. В предисловии поясняется, что для первого перевода книги по истории зарубежной фотографии была выбрана именно монография американца П. Поллака, так как у неё есть «важное достоинство, которое более других способны оценить наши (советские) читатели». Питер Поллак поставил снимки фотографов-журналистов рядом с известными работами знаменитых фотохудожников.

> «Прекрасно воспроизведённые на страницах книги, снабжённые интересными фактическими свидетельствами, связанными с появлением на свет, фотографии, сделанные журналистами конца прошлого – начала нынешнего столетия.., они ничем не уступают расположенным рядом с ними шедеврам художественной фотографии».

> «Автор книги – при всей непоследовательности и методологической противоречивости некоторых оценок (для Поллака как для типичного американца деньги являются мерилом жизненного успеха) – в целом придерживается понимания фотографии как могучей формы документально-подлинного воссоздания реальной действительности».

Сегодня уже известно, что «объективной» фотографии не существует, фотографический «взгляд» не является фиксатором реальности, с самого начала он избирателен или некоторым образом эстетизирован, всякий раз существует конкретная познавательная установка. Тем самым, сама фотография, совпадая с определённой формой познания мира, располагается в диапазоне от феноменологического свидетельства до деконструктивной схемы.[2]

В заключение хотелось бы сказать о том, что история фотографии есть не просто набор хронологических происшествий, но то, что имеет отношение к *«встрече»*: настоящего и прошлого, чьим посредником выступает *интерпретирующее сознание*, обеспечивающее как само сочетание времён, так и его возможность быть прочитанным[3]. Прошлое случается лишь в настоящем, и это событие вызывается к жизни критической позицией того, кто пытается его осмыслить.

Ирина Соломатина

Примечания

1. Беньямин В. *Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости.* М.: Медиум, 1996. С. 66.
2. Петровская Е. *Авто-био-графия*. М: Логос, 2001. С. 299.
3. Там же. С. 303.

CALL FOR SUBMISSIONS

Редколлегия философско-культурологического журнала Топос

принимает на рассмотрение оригинальные статьи (до 1 п.л.) и рецензии (до 0,5 п.л.) на недавно вышедшие научные публикации (монографии, сборники статей, учебники, переводы). Материалы можно представлять на русском, белорусском, английском, немецком или французском языках.

№ 3 за 2007 год планируется посвятить теме: **«Бытие и время» Хайдеггера в контексте актуальных философских проблем.**
DL для предоставления материалов – 15 сентября 2007.

Статьи должны сопровождаться краткой (до 150 слов) аннотацией на английском языке с указанием (на англ.) имени автора, названия и 5 ключевых слов. Материалы присылать в формате «doc» или «rtf». Ссылки и примечания оформляются как концевые сноски и даются вместе под заглавием Примечания. Примеры оформления цитат см. ниже. В сведениях об авторе просим указать: город/страну, институциональную принадлежность (если есть), ученую степень и звание (если есть), адрес эл. почты.

Материалы присылать по адресу: **topos_2000@mail.ru**
Более подробную информацию о журнале можно получить на сайте:
http://topos.ehu-international.org

Journal for philosophical and cultural studies Topos

welcomes submissions of articles and reviews in English, German, French, Russian and Belarusian.

The next issue (**vol. 17**) will be devoted to the following topic:
"Being and Time" of M. Heidegger in the Context of Topical Philosophical Problems.
DL for submissions – September 15.

Contributions should not exceed 40.000 characters for articles and 20.000 characters for reviews.
Contributions should be sent in doc or rtf format. Authors do the proof-reading of their texts.
The author should include an abstract of the article of no more than 150 words and five keywords in English. Please attach also a short CV.
For notes and references, only endnotes should be applied. Notes should be indicated by consecutive superscript numbers in the text immediately after punctuation mark using the automatic footnote feature in Word (e.g. according to Wiehl 3). Citations and literature should be put down according to the rules applied in the examples listed below:

Submissions should be addressed to: **topos_2000@mail.ru**
Detailed information about the journal can be found on our site:
http://topos.ehu-international.org

1. Toulmin S. Cosmopolis. The Hidden Agenda of Modernity, Chicago: The University of Chicago Press 1992, p. 31.
2. Held K. Husserls These von der Europäisierung der Menschheit // C. Jamme und O. Pöggeler (Hg.), Phänomenologie im Widerstreit, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1989, S. 13-39.
3. Wiehl R. Gadamers philosophische Hermeneutik und die begriffsgeschichtliche Methode // Archiv für Begriffsgeschichte, 10/45 (2003), S. 10--20.
4. Вальденфельс Б. Феномен чужого и его следы в классической греческой философии // Топос, 2 (2002), с. 4-21.
5. Хайдеггер М. Бытие и время, Пер. В.В. Бибихина, Москва: Ad Marginem 1997, с. 43.
6. Toulmin, op. cit., p. 32.
7. Ibid., p.15.
8. Хайдеггер, указ.соч., с. 54.
9. Там же, с. 78.